

المنسوجات الإسلامية

باتريشيا بيكر

ترجمة: د. صديق محمد جوهر

نبذة عن المؤلفة:

ولدت باتريشيا بيكر، مؤلفة الكتاب، في مدينة بلفاست بإيرلنده الشمالية عام 1936 وتوفيت في 20 ديسمبر عام 2009. تُعد المؤلفة من كبار الباحثين في العالم في مجال المنسوجات والأقمشة الإسلامية وقد عملت في العديد من أشهر وأهم المتاحف والمؤسسات المتخصصة في المنسوجات الإسلامية والدراسات الشرقية. كما كانت من بين الباحثين الغربيين المولعين بالشرق الإسلامي حيث زارت العديد من البلدان الإسلامية وألّفت باقة من الدراسات والكتب عن العالم الإسلامي حيث تناولت تاريخ المنسوجات الإسلامية منذ العهود المبكرة حتى الوقت الحاضر. وكانت جميع الدراسات والكتب التي أعدّتها المؤلفة زاخرة بالوثائق والصور واللوحات التي جمعتها من المتاحف حول العالم. ومن أهم الكتب التي ألّفتها: «الإسلام والفنون الدينية»، «المنسوجات الإيرانية»، «سوريا ولبنان»، «من داخل إيران» و«بلاد فارس». ويُعتبر كتابها «المنسوجات الإسلامية» من أهم المراجع فى المنسوجات الإسلامية حيث تناولت المؤلفة المنسوجات الإسلامية من عدة محاور، تاريخية ودينية وثقافية واجتماعية وسياسية، ورصدت تطور صناعة المنسوجات في شتى بقاع العالم الإسلامي منذ باكورة العصر الإسلامى الأول إلى الوقت الراهن.

نبذة عن المترجم:

حصل على درجة الليسانس في اللغة الإنجليزية من جامعة عين شمس في القاهرة عام 1981 وعمل معيداً في الجامعة عينها، ثم حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الإنجليزي بتقدير ممتاز من جامعة إنديانا في الولايات المتحدة الأمريكية. تولى تدريس مادة الترجمة في بعض الجامعات العربية كما عمل مترجماً فورياً وتحريرياً لدى بعض الجهات الحكومية في العالم العربي. عضو في العديد من جمعيات الترجمة في أوروبا وأمريكا الشمالية. له العديد من الأوراق البحثية والدراسات المنشورة في كبرى الدوريات العالمية المحكمة في الولايات المتحدة وأستراليا وبريطانيا ودول أوروبية عديدة، بالإضافة إلى عدد من الأعمال المترجمة إلى العربية والإنجليزية. شارك في العديد من البحوث في مؤتمرات ومنتديات دولية، واختير متحدثاً رسمياً في بعض المؤتمرات الدولية. كما قام بتحكيم العديد من البحوث المنشورة في الدوريات المتخصصة في الولايات المتحدة والعالم العربي. يعمل حالياً في قسم الأدب الانجليزي في جامعة الإمارات العربية.

المنسوجات الإسلامية:

يقدم هذا الكتاب العديد من الأطروحات عن المنسوجات الإسلامية، ويلقي الضوء على مختلف القضايا ذات الصلة حيث يتناول صناعة المنسوجات الإسلامية منذ فجر الإسلام حتى العصر الحديث من خلال منهج علمي يرتكز على دراسة الوثائق وتحليل الصور والرسوم التوضيحية، كما يمزج بين النظريات الإثنوغرافية وتاريخ الفن الإسلامي.

ويستطلع هذا الكتاب من عدة زوايا المؤثرات التاريخية والدينية والثقافية والاجتماعية والتقنية التي ساهمت في تشكيل مسارات صناعة المنسوجات الإسلامية عبر القرون. وفي هذا السياق يتناول الكتاب وضعية المنسوجات وأهميتها ومكانتها في المجتمع الإسلامي منذ القدم، والمواد الخام الأساسية المستخدمة في صناعة المنسوجات، وطرائق الصناعة وعمليات الإنتاج، في حين أن الفصول التالية والمتتابعة عبارة عن مسح تاريخي وفق تسلسل زمني محدد يتناول بالدراسة والتحليل أنظمة الحكم والخلافة المحلية وعلاقتها بصناعة المنسوجات في المناطق موضوع الدراسة.

والكتاب يأتي ضمن سلسلة مختارة من مكتبة جامع الشيخ زايد الكبير.

ISBN 978-9948-01-974-9



أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE HERITAGE



المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة



المنسوجات الإسلامية





الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

المنسوجات الإسلامية
باتريشيا بيكر

NK8808.9.B3512 2011
L. Baker, Patricia
[Islamic Textiles]
المنسوجات الإسلامية / تأليف باتريشيا بيكر؛ ترجمة صديق محمد جوهر . - ط.1. - أبوظبي:
هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
336 ص.؛ 27x21 سم.
تدمك: 9-974-01-9948-978
1 - الأزياء الإسلامية. 2 - الأقمشة الإسلامية.
أ - جوهر، صديق محمد.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:
Patricia L. Baker
Islamic Textiles
Copyright © 1995 by Patricia L. Baker
Published by British Museum Press

info@kalima.ae
www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 468 6314 2 971+ ، فاكس: 462 6314 2 971+

www.adach.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 300 6215 2 971+ ، فاكس: 059 6336 2 971+


المنسوجات الإسلامية
تأليف: باتريشيا بيكر
ترجمة: د. صديق محمد جوهر
كلمة
KALIMA
أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE



المحتويات



تمهيد

في السنوات الأخيرة دأبت منشورات المتحف البريطاني على إصدار عدد من الكتب عن مبادئ الفنون الإسلامية وأصولها مثل الرسم بالألوان الزيتية والنقش والزخرفة والنحت فوق الفخار والخزف والمعادن، بالإضافة إلى الدراسات التي تناولت التنوع العرقي والإثني عبر مناطق مختلفة حول العالم. إن هذا الإصدار سوف يثلج صدور القراء المهتمين بالمجالين السالفي الذكر- الفن الإسلامي والدراسات الإثنوغرافية – لأن عبارة «المنسوجات الإسلامية» سوف تذكرنا على الفور بالمنسوجات الحريرية والمخملية التي اشتهر بها العثمانيون في تركيا، والصفويون في إيران إبان القرن السادس عشر. ومن المعروف أن السياح الذين جاؤوا لزيارة الشرق الإسلامي في القرن المنصرم قد أبدوا إعجابهم بالمنسوجات المحلية القديمة التي استطاعت أن تحتفظ برونقها حتى الوقت الراهن، بل وتتفوق على الأقمشة والمنسوجات المستوردة المصنوعة في بلدان خارج نطاق العالم الاسلامي.

ومن وحي هذه الدراسة- التي قمت بها – تبين لي مدى صعوبة وصف كل أنواع طُرز المنسوجات والأقمشة في البلدان الاسلامية، كما يصعب على الباحثين المعاصرين حصر جميع وسائل تصنيع المنسوجات والأقمشة في الدول الإسلامية سواء في الماضي أو في الحاضر، وبالتالي لا يمكن الإجابة عن كل الأسئلة المطروحة أو مناقشة جميع القضايا الخاصة بهذه المسألة. وقد يُصاب القراء بالإحباط لأن هذا الكتاب لم يتطرق إلى صناعة السجاد في المناطق الاسلامية إلا في نطاق محدود، ولكن على القراء أن يعرفوا أن ثمة دراسات وكتب عديدة منشورة عن صناعة السجاد الإسلامي، بيد أن هذه الدراسة تعد فاتحة البحوث التي تتناول طرائق تصميم وتصنيع المنسوجات الإسلامية وتصنيعها.

وبسبب محدودية فضاء هذه الدراسة وضيق المساحات المحددة للرسوم التوضيحية، فقد اكتفيت بالإشارة إلى أحدث ما توصلت إليه الدراسات والبحوث عن



الصورة في صفحة 6 عبارة عن قطعتين من القماش الحريري اللماع المطعم بخيوط قطنية فاخرة، و قد تمت حياكتها على نحو عمودي، وترجع إلى عهد خلافة «بني نصر» في الأندلس (شبه الجزيرة الأيبيرية) إبان القرن الخامس عشر الميلادي. وتحتوي الستارة على نقش يمثل شعار الخلافة :«لا غالب إلا الله»، وبين الإطار المصنوع من «الكورنيش» والشريط السفلي الذي يتوسط الستارة كتبت بعض النقوش التي تُظهر بأن الستارة تخص البلاط الملكي. أما الكلمات المكتوبة بالخط الكوفي المضفر أعلى الستارة وأسفلها فهي: «الرخاء» و «الحظ السعيد»، في حين أن العبارة المكتوبة بالخط النسخ على أطراف الستارة الأربعة فهي «الملك لله وحده». وتبلغ مساحة الستارة 2.72×4.38 متراً. (كليفيلاند، 82.16، Cleveland).



صناعة السجاد، بالإضافة إلى استطلاع العلاقة بين السجاد الإسلامي والمنسوجات المعاصرة من عدة جوانب. ولذلك فقد سعيت لإيجاد سياق يتم فيه مناقشة المنسوجات من زوايا مختلفة – ثقافية، تاريخية، اقتصادية، فلسفية، فنية، عملية وتقنية – مع إحاطة القارئ علماً بآخر التطورات في مجال دراسات وبحوث المنسوجات. ومن هذا المنطلق يطيب لي أن أتوجه بالشكر والامتنان والعرفان بالجميل لكل من وقف بجانبي أثناء إعدادي لهذا الكتاب وأمدني بأفكاره أو نتائج بحوثه ودراساته.

أما بالنسبة لهذا الكتاب فإن القسم الأول منه يستطلع بعض الثوابت عن المنسوجات الإسلامية وأهميتها ومكانتها في المجتمع الإسلامي، كما يشير إلى المواد الخام الأساسية المستخدمة في صناعة المنسوجات، وطرائق الصناعة وعمليات الإنتاج، في حين أن الفصول التالية والمتتابعة عبارة عن مسح تاريخي وفق تسلسل زمني محدد يتناول بالدراسة والتحليل أنظمة الحكم والخلافة المحلية وعلاقتها بصناعة المنسوجات في المناطق موضوع الدراسة.

أما الجزء الأخير من هذا الكتاب فيسعى إلى إدخال القارئ إلى عالم المنسوجات في القرن العشرين مع التركيز على أفضل المنسوجات التي أنتجت في المنطقة الإسلامية. وبالرغم من أن الكتاب يجيب عن العديد من التساؤلات والأطروحات كما يلقي الضوء على مختلف القضايا إلا أنني لا أدعي أنه يمثل دراسة شاملة وافية تغطي كل الجوانب الخاصة بعالم الصناعات النسيجية في الدول الإسلامية، فلا يمكن لكتاب واحد أن يتضمن كل هذه التفاصيل.

وفي هذا المقام لا يسعني إلا التقدم بآيات الشكر والعرفان لكل من أمدوني بالمنسوجات التي ساعدتني على إتمام هذا الكتاب، ومنهم د. «آن فارير» وبقية أعضاء قسم الدراسات الشرقية القديمة، و«هيرو غرانغر تايلور» من المتحف البريطاني، وجميع العاملين في متحف «فيكتوريا وألبرت» في لندن، والعاملين في متحف «أشمولين» في أوكسفورد، ونقابة الصُناع والعاملين في الصناعات التطريزية والزخرفية في قصر «هامبتون»، والعاملين في متحف «ويتورث» للفنون في «مانشستر»، ومعهد الفنون في «شيكاغو»، ومتحف «بروكلين» في نيويورك، ومتحف الفنون في «كليفلاند» بولاية «أوهايو»، ومتحف «متروبوليتان» للفنون في نيويورك، ومتحف الفنون الجميلة في ولاية بوسطن، ومتحف المنسوجات في «واشنطن» العاصمة.



كما يسرني أن أتقدم بخالص شكري واحترامي لكل العاملين في المتحف الملكي للفنون في «تورونتو- كندا» وخاصة «آنو ليفاندي بالياس» و«جيني باركر».

كما أتقدم بأسمى آيات الشكر إلى العاملين في المكتبة البريطانية، ومكتبة الفنون الوطنية، وقسم الدراسات الشرقية والإفريقية (سُواس[1]) بجامعة لندن، كما أعبر عن عرفاني بالجمائل التي أسدتها لي كل من «ماريان إيليس» و«جينيفر وبردن» اللتين قامتا بجهود رائعة في سبيل إتمام هذا المشروع. كما أنني مدينة بالشكر للسيد «جاك فرانسيس» الذي لفت انتباهي إلى عالم المنسوجات الإسلامية وشجعني على القيام بهذه الدراسة. وكذلك أشكر كلاً من د.«تركان يلماظ» ود.«هولي تركان» اللذين أحاطاني علماً بكنوز متحف «طوبكابي سراي» في إسطنبول.

كما أعرب عن شكري لكل من «روث بارنز» ود.«بيتا بدرونسكا- سلوتوا» من المتحف الوطني في «كراكاو- كراكوفيا»، و«إليزابيث كروفوت»، و«جاكلين هيرالد» ود. «كولن هيود»، من قسم الدراسات الشرقية والإفريقية (سواس) بجامعة لندن، وكل من «عمر حيجيدوس» و«خديجي نايت»، و«بيتر كيلي»، ود. «دونالد كينج»، و«ديرين أوكونور»، و«سيلفيا ستيليا» في جنيف، ود. «نورمان إندكتور» من نيويورك، و«ديان موت» من متحف الفنون الجميلة في بوسطن، كما أنني أرغب في التقدم بالشكر إلى «كيسا سكائي» من واشنطن، وكل من «دافيد»، و«إيدنا هامبتون» في تورونتو، حيث غمروني جميعاً بكرمهم وعطفهم وحسن ضيافتهم، كما أشكر من قلبي كل من «جولبيكيم روناي» من إسطنبول، و«سينثيا رودز» من تشيشاير، و«فريدي جلوكسمان» و«جون هينتون» من لندن.

لقد كنت في أوج السعادة أثناء إعداد هذه الدراسة لأنها أتاحت لي فرصة للعمل مع «نانيا شاندلون» - رئيس التحرير- في دار النشر التابعة للمتحف البريطاني التي أعمل فيها. وكذلك أتوجه بالشكر والتقدير إلى «ديبرا ويكيلنج»، كما أخص بالشكر «تشارلوت دين» التي ساعدتني في إعداد الرسـوم التوضيحية في هذا الكتاب.

وفي النهاية أود أن أوكد أنني بمفردي – وبمعزل عن كل المذكورين أعلاه – مسؤولة عن كل البيانات والمعلومات التي ورد ذكرها في متن هذا الكتاب الذي

---

(1) SOAS: School of Oriental and African Studies

× ملحوظة : جميع الهوامش الواردة في أسفل صفحات الكتاب بالإضافة إلى العبارات المكتوبة بين مزدوجين في متن الكتاب من إعداد المترجم بهدف إزالة الغموض الذي قد يكتنف بعض أجزاء النص الأصلي وإلقاء الضوء على بعض المصطلحات والفقرات وتوضيحها من أجل التيسير على القارىء (المترجم).



سعيت من خلاله أن أعطي المنسوجات الإسلامية (التي أنتجت في الشرق الأوسط الإسلامي على مدار 1400 عام) حقها من الدراسة والتقدير. ثمة مثل فارسي أود أن يضعه القارئ الناقد نصب عينيه: «إنني أعلم علم اليقين بأنني قد حاولت أن أفعل المستحيل» - من أجل إتمام هذه الدراسة.

ملحوظة

هناك عدة طرق للترميز الحرفي Transliteration الخاص بالمصطلحات العربية والتركية والفارسية. وبما أن هذا الكتاب يستهدف عامة القراء - وليس القراء المتخصصين - فإن عملية الترميز اللغوي قد تمت بشكل مبسط ومباشر، وتم استبعاد علامات الترقيم التي توضع فوق الحروف وأسفلها تجنباً للمشاكل التي قد تسببها للقارئ غير المتخصص. وبشكل عام فإن الترميز الحرفي للمصطلحات التركية قد تم وفق النظام الأبجدي المعاصر مع وجود استثناءات طفيفة للغاية تتعلق بنطق بعض الحروف مثل حرف (الآي - «i») التركي الذي يكتب دون وضع العلامات الصوتية المميزة فوقه.

أما بالنسبة للمصطلحات العربية والفارسية فقد تم استبعاد العلامات التي تدل على النبر (stress) أو التوكيد بالإضافة إلى العلامات الصوتية أو الحركات مثل الضمة والفتحة والكسرة والسكون والشدة.. إلخ.

أما بالنسبة لحرف العين (ع) فيرمز إليه بالعلامة (c). ومن ناحية أخرى فإن الأسماء الدالة على الأماكن الجغرافية أو الأسماء التاريخية قد تم ترميزها وفق النطق المعروف لدى عامة القراء. فعلى سبيل المثال كلمة (مكة) يتم ترميزها كالآتي: Mecca، وليس Makka لأن القارئ اعتاد على نطقها بالطريقة التي وردت أولاً بالرغم من أن Makka تعد النطق العربي الصحيح للكلمة.

أما بالنسبة للتقويم الإسلامي، فإنه تقويم قمري قديم تتكون فيه السنة القمرية من اثني عشر شهراً ويتراوح عدد الأيام في كل شهر ما بين 29 و30 يوماً. ويبدأ التقويم الإسلامي (الهجري) في اليوم الأول من شهر محرم الذي يصادف يوم هجرة الرسول (ص) من مكة إلى المدينة. وتُعتبر غُرة محرم بداية التقويم الهجري، الموافق يوم 16 يوليو عام 622 ميلادية. ولقد استخدم التقويم الهجري- في متن الكتاب- على أضيق نطاق من أجل تجنب إرباك أو تشويش القارئ بسبب الاختلاف بين التقويمين الميلادي والهجري.



وفي هذا المقام أتقدم بالاعتذار إلى القراء الأعزاء لأنني لم أتمكن من استخدام التقويم الإسلامي الهجري على الدوام في طيات هذا الكتاب على الرغم من أن هناك دراسات أخرى استخدمت بعض المختصرات الدالة على ذلك التقويم مثل (BCE) الذي يشير إلى مرحلة ما قبل هجرة الرسول (ص[1]) وبداية التقويم الهجري ومعناه بالانجليزية Before Common Era، وكذلك مختصر (CE) ومعناه Common Era ويشير إلى عهد ما بعد الهجرة، بينما دأب غالبية المؤلفين والكُتاب على استخدام المختصرات الشائعة خاصة (BC) والذى يشير إلى العهود التي سبقت ميلاد المسيح أي قبل نشوء التقويم الميلادي، بالإضافة إلى المختصر اللاتيني المعروف (AD) الذي يشير إلى عهد ما بعد مولد المسيح وبداية التقويم الميلادي.

(1) توفي الرسول محمد (ص) في عام 632 - 633 ميلادية.



مقدمة

على مدار القرون أقبل الزبائن بشغف، سواء من داخل العالم الإسلامي أو من خارجه على اقتناء المنسوجات الإسلامية سواء كانت المنسوجات الكتانية التي صنعت في مصر إبان العصور الوسطى أو المنسوجات القطنية التي جاءت من بلاد الشام إلى أوروبا في القرن السابع عشر، أو المنسوجات الحريرية الفخمة- التي لا يرتديها إلا المترفون- والمنسوجات الأنيقة ذات الملمس المخملي التي عُرف بها العثمانيون، أو المنتجات الإيرانية من مختلف أنواع السجاد الإيراني ذائع الصيت. وبشكل محدد، فإن أي دراسة مسحية شاملة للمنسوجات الإسلامية يجب أن تتضمن الإشارة إلى الأقمشة والمنسوجات التي أُنتجت في العالم الإسلامي أو في المنطقة التي تعيش فيها غالبية الشعوب التي تؤمن بالتقاليد والقيم الإسلامية.





كما أن مصطلح «المنسوجات الإسلامية» ربما يشير إلى الأقمشة والمنسوجات ذات الخاصية الإسلامية أو ذات الارتباط بطقوس إسلامية محددة. وعلى غرار العُرف المتبع عند الإشارة إلى مصطلح «الفن الإسلامي» فإن اصطلاح «المنسوجات الإسلامية» يلقي الضوء على نوعية وطبيعة المنسوجات والأقمشة التي أنتجت في مصر وبلاد الشام والأناضول وإيران مع التركيز على دلالاتها الدينية والدنيوية، ذلك أن هذه المنسوجات تمثل معياراً جمالياً يتم من خلاله تقييم وتقنين المنسوجات الأخرى التي صنعت في بقية أرجاء العالم الإسلامي.

أما بالنسبة للمنسوجات والأقمشة المطرزة والمصنوعة في نيجيريا أو المنسوجات الأندونيسية (الباتيك)[1] فإنها تفتقر إلى معايير الزخرفة الإسلامية التقليدية ولذلك استبعدت من قائمة المنسوجات الإسلامية لأنها تميل إلى الطابع الأفريقي والآسيوي على التوالي.

وفي الغرب ساد اعتقاد بأن العصر الذهبي للفن الإسلامي يتجسد في مرحلة ما بعد العصور الوسطى بين عامي 1350 و1650 من الميلاد، إذ تلت هذه المرحلة عهود من التدهور والانحطاط في الفنون الإسلامية بشكل ليس له مثيل. وبالرغم من أن المنسوجات والأقمشة الإسلامية التي أنتجت إبان العصر الذهبي كانت تمثل ذروة التطور في عالم التصميم والصباغة والخبرة التقنية آنذاك إلا أن بعض الخبراء في الغرب قد دأبوا على دراسة المنسوجات الإسلامية التي أنتجت في العصور اللاحقة نظراً لأهميتها التاريخية والفنية، ذلك أنها تجسد التطورات الهائلة في صناعة النسيج إبان القرن التاسع عشر عندما سقطت تلك الصناعة إلى الهاوية وأصبحت على وشك الانقراض.

أما إبان القرن العشرين- سواء في أوروبا أو خارجها- فقد عادت صناعة المنسوجات إلى الواجهة حيث توطدت عُرى الارتباط بين الأقمشة والأزياء المصنوعة من النسيج، والهوية الثقافية والقومية،كما لجأت الحكومات والسلطات إلى تمويل الصناعات الحرفية - ومنها صناعة المنسوجات- كوسيلة لكبح جماح الهجرة من الأرياف إلى الحضر.

(1) الباتيك هي إحدى طرق صباغة المنسوجات والألبسة ذات الرسوم المعقدة ، وتشتهر بها أندونيسيا ويتم من خلالها الحصول على التصاميم الملونة على الأقمشة القطنية. وتعتمد هذه الطريقة على تغطية القماش بالشمع، ثم يُزال الشمع ويُصبغ القماش فيظهر اللون المطلوب في الأماكن غير المغطاة بالشمع. ويُستخدم في هذه العملية خليط من شمع النحل وشمع البرافين حيث يساعد شمع النحل على تثبيت الألوان على القماش أثناء عمليات الصباغة والتجفيف بعد إزالة خطوط الشمع الدقيقة التي ترسم على القماش إبان عملية التشميع.



ونظراً لعدم قدرة المنسوجات والأقمشة على مقاومة العوامل الطبيعية والتقلبات المناخية فإننا محظوظون بسبب قدرتنا على الحصول على عدد لا بأس به من المنسوجات التي استطاعت الصمود في وجه جميع ابتلاءات الدهر وتقلبات المناخ وغزو الحشرات وما أفسدته يد الإنسان عبر العصور. لقد تسببت عادة قص المنسوجات والأقمشة -بشكل متكرر - في إتلافها وتدمير معظمها، وقد يظن المشاهد غير المتمرس أن قطع المنسوجات الباقية حتى عصرنا الحالي كافية لتكوين صورة كاملة عن صناعة المنسوجات في العالم الإسلامي، ولكن الحقيقة غير ذلك حيث أن ما تبقى لا يمثل سوى نسبة ضئيلة مما تم تصنيعه وإنتاجه في الماضي سواء من حيث النوعية أو الكمية. إن معظم المنسوجات والأقمشة الإسلامية المعروضة في المعارض العامة أو الخاصة تم الحصول عليها في أواخر القرن التاسع عشر من التجار، ولذلك فإنها تمثل- بشكل غير مباشر- الأذواق والاهتمامات التي كانت سائدة آنذاك، حيث كان الناس مولعين بكل ما هو مزخرف وغريب في اللون أو في الطراز. أما اليوم فقد انصب الاهتمام على المنسوجات والأقمشة التي يمكن تصنيفها على أنها تمثل ما يُسمى بالذوق «القبلي المعاصر» - Contemporary Tribal. أما المنسوجات والأقمشة التي يتم إنتاجها تلبية لرغبات أهل المدن والأرياف فقد استُبعدت إلى حد كبير. ومثلما لا يعد السيراميك القيشاني[1] والأزنيقي[2] تجسيداً لكل أنواع المنتجات الفخارية الإسلامية، فإن مجموعة المنسوجات والأقمشة الإسلامية المعروضة حالياً لا تمثل كل أوجه هذه الصناعة العريقة.

لقد سبق الحديث بإسهاب عن بعض أنواع المنسوجات الإسلامية وعن تركيبها وعن المادة الخام المستخدمة في إنتاجها- ولكن يبدو أن نشر أي دراسة عن المنسوجات الإسلامية وعن تاريخ إنتاجها دون التطرق إلى تقنيات صناعة النسيج يعد ضرباً من المخاطرة كما سنرى أسفل الصفحة - انظر صفحة 91 (في النص الإنجليزي الأصلي) تحت عنوان (الجدل البويهي)[3].

---

(1) كاشان أو قاشان، هي مدينة إيرانية تقع في محافظة أصفهان وسط إيران داخل واحة زراعية وسط الصحراء. تشتهر المدينة بالخزف والسيراميك المعروف باسم السيراميك القاشاني، كما تشتهر بصناعة النسيج والسجاد والحرير بحكم موقعها بالقرب من «طريق الحرير» التاريخي الذي كانت تسلكه قوافل التجار القادمة من الصين إلى الشرق في الزمن الغابر. ويوجد بالمدينة المقبرة التي دفن بها أبو لؤلؤة المجوسي قاتل الخليفة العادل عمر بن الخطاب.

(2) يُشار هنا لبعض المنتجات التى تخص منطقة إزنيق (نيقية) وهي مدينة في غرب الأناضول مشهورة بإنتاج السيراميك والأواني الخزفية والمصنوعات الفخارية.

(3) البويهيون هم سلالة من الديلم عاشوا في المناطق الواقعة جنوب بحر الخزر والعراق، ويرجع نسبهم إلى الملوك الإيرانيين الساسانيين وقد استمدوا اسمهم من زعيمهم أبو شجاع بويه.



ثمة من يمتلك منسوجات وأقمشة عليها نقوش تشير إلى تاريخ ما أو إلى مكان مزعوم ولكن هذه المنتجات ليست أصلية وإنما مزيفة. وبغض النظر عن مجموعة المنسوجات المعاصرة المزيفة، فقد كانت ظاهرة تزييف المنسوجات عن طريق نقشها ببيانات تاريخية ومكانية غير حقيقية تمثل مشكلة عويصة إبان رواج المنسوجات الإسلامية في العصور الوسطى مما حدا بالمفتشين على الأسواق التجارية إلى تحذير جمهور التجار والزبائن من مغبة الوقوع في شراك المزورين والمخادعين من باعة المنسوجات (انظر صورة قطعة القماش الحريرية في صفحة 91).

ولأن المنسوجات الإسلامية كانت جزءاً من المقتنيات التي تحفظ في خزائن الكنائس والقصور الملكية في أوروبا، أو في الأضرحة والمذاخر. (أوعية لحفظ الذخائر والمقتنيات ذات الطابع الديني). فإن هذه المنسوجات كانت تُعرف بالتاريخ التقريبي الذي أُدخلت فيه إلى الخزائن الأوروبية، ويظل هذا التاريخ ملازماً لها إلى الأبد، علاوة على أن معظم المنسوجات التي يتم الحصول عليها من جراء عمليات الحفر والتنقيب الأثرية لم تستخرج بالشكل العلمي المناسب ولذلك دُمِّر العديد منها حيث أن علماء التنقيب والحفارين الأثريين كانوا يفتقرون إلى بيانات دقيقة عن علم الطبقات ودراسة الطبقات الجيولوجية بأسلوب علمي.

وعلى الرغم من كل ذلك فهناك كنوز من المعارف والمعلومات المتنوعة عن المنسوجات يمكن الإطلاع عليها عن طريق قراءة الأدبيات الإسلامية التي تتعلق بهذا الموضوع، فقد ورد ذكر المنسوجات والأقمشة الإسلامية على لسان الجغرافيين والرحالة وكتبة المحاكم، حيث تحدث هؤلاء عن شكل هذه المنسوجات وطرق استعمالها ومراكز إنتاجها، بالإضافة إلى أن لوائح الأسواق والوثائق التجارية تحتوي على بيانات شتى عن المشكلات التي كانت تكتنف عمليات البيع والشراء في أسواق المنسوجات. ومن أهم هذه المستندات مجموعة خطابات الجينيزا Geniza Letters التي عثر عليها في المعبد اليهودي[1] بالقاهرة في الخمسينات من القرن المنصرم، والتي ترجع إلى القرن الثاني عشر.

كما أن النصوص الأدبية تعد مصدراً ثرياً للمعلومات والبيانات الخاصة بالمنسوجات والأقمشة. وعلى سبيل المثال فقد رأى الشاعر «فاروقي» - الذي عاش

---

(1) الخطابات هي عبارة عن 280 ألف مخطوط يهودي، عثر عليها في معبد «بن عِزرا» بالقاهرة، وكلمة (جينيزا) تعني المخزن أو مستودع المعبد اليهودي.



في أواسط آسيا إبان القرن الحادي عشر الميلادي - أن ثمة تشابهاً بين كتابة الأشعار ونسج القوافي من ناحية، وعملية النسيج[1] (باستخدام المناسج أو الأنوال) من ناحية أخرى. (انظر دراسة كلينتون عام 1972ص-128 Clinton[2]). قال الشاعر:

«نسجتُ خيوطه من روحي ومن دمع القصيد

خيوطٌ من بكاء وآهات وحزن مديد.»

ولكن على الرغم من وجود العديد من المراجع والدراسات التي تتناول المنسوجات الإسلامية إلا أن البحوث المتعلقة بتقنيات الصناعة وبالشكل الخارجي لهذه المنسوجات شحيحة وغير متوفرة في المكتبات. ومن المؤكد أن ثمة فائدة في الإطلاع على الرسوم والنقوش الموجودة على السيراميك والفخار والمصنوعات المعدنية الإسلامية وما شابه ذلك، ولكن يصعب التعرف على كيفية تصاميم وبنية وتركيب الأقمشة والمنسوجات وغيرها من المنتجات بمجرد النظر إلى الصور. وعلى أي حال فقد أدى ظهور فن التصوير في القرن التاسع عشر إلى تذليل العديد من العقبات التي ذكرناها آنفاً.

---

(1) النول أو المنول أو المنسج هي آلة تدار يدوياً أو آلياً، وتستخدم في نسج خيوط القطن أو الكتان أو الصوف أو الحرير وتتكون من أجزاء يمكن من خلالها أن تتعاشق معاً مجموعتا النسيج الموجودتان على متن المنسج، وهما مجموعة السداة (الخيوط الأمامية الطولية الأساسية) ومجموعة اللُحمة (الخيوط العرضية الموجودة خلف مجموعة السداة) من أجل تكوين النسيج. ويتكون المنسج البدائي من «مسند الصدر الأمامي» و«المسند الخلفي» و«الدرأ أو الذراع» و«آلة تحريك الذراع» كما تستخدم الثقالات والمشدات التي تساعد في عملية النسيج.

(2) يمكن التعرف على جميع المصادر المشار إليها (فى متن النص) بالاطلاع على قائمة المراجع الأجنبية الواردة في ذيل هذا الكتاب.



الفصل الأول

المنسوجات وطرق التجارة والمجتمع





يشتهر الشرق الأوسط حالياً بإنتاج النفط ومشتقاته وصناعة البتروكيماويات التي تُصدر هذه المنتجات إلى مختلف الأقطار والمستهلكين الأجانب الذين يقطنون في أماكن بعيدة عن مصادر الإنتاج ومواقعه، ولكن في القرون الغابرة كانت منطقة الشرق الأوسط تُصدر الحرير والقطن والكتان إلى شتى أرجاء العالم سواء على شكل مواد خام أو منتجات مصنعة محلياً، كما كانت تلك المنطقة تُصدر السجاد والصبغات ومثبتات الألوان المنتجة محلياً إلى الخارج أيضاً.

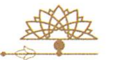
وبسبب الأهمية التاريخية والاقتصادية لهذا النشاط التجاري فقد تركت تجارة المنسوجات والأقمشة آثارها وبصماتها على اللغات الأوروبية. ومن المؤكد أن كلمة Cotton اشتقت من الكلمة العربية «قطن»، كما كلمة Taffeta (أي التفتة وهي عبارة عن نسيج حريري رقيق مصقول). والكلمة مشتقة من لفظة «تفتة» (Tafta) الفارسية، أما كلمة «موهير» (Mohair) فهي مشتقة من الكلمة العربية «مُخيَّر»، وهو نسيج من وبر ماعز أنقرة الحريري



الصورة الموجودة على القماش لتيمور لنك و هو يعقد اجتماعاً في البلاط الملكي، بقية التفاصيل تخص مخطوطة (ظفرنامة-Zafar-nama) التي ترجع إلى عام 872 هجرية الموافق عام 1467/8 ميلادية. وفي الصورة يبدو الحاكم الآسيوي الشهير «تيمور لنك» الذي مات في عام 1405 وهو محاط بالخيام المُقلمة والمظلات المخططة والستائر الفخمة والسجاد المزين بالنقوش. (بالتيمور- Baltimore).



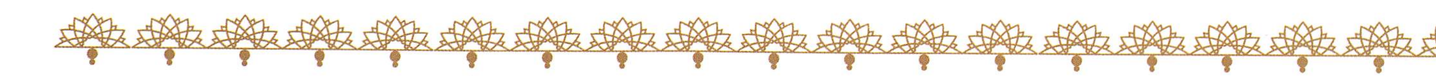
أولاً: بيانات الخارطة الكبرى: الشرق الأوسط الإسلامي



خارطة الشرق الأوسط الإسلامي (بداخلها خارطة مصغرة للمناطق التي يمر بها طريق الحرير بالإضافة إلى منطقة حوض التاريم.

الطويل. في حين أن كلمة (seersucker) مشتقة من الكلمة الفارسية «شيرئي شكار» (shir-i-shakar) وتعني الحليب والسكر، وهما يشيران إلى لون نوع من النسيج القطني المخطط.

أما أجود أنواع الحرير فكانت تُنتج في مدينتى الموصل ودمشق إبان العصور الوسطى، ولذلك أطلق عليها الأوروبيون اسمي (Muslin and damask) حيث إن كلمة Muslin - الموسلين - تعني الحرير الموصلي بينما كلمة (damask) تعني (الدمقس) الحرير الدمشقي أو الدمقسي.



وعند الحديث عن المناسبات الاحتفالية يتم استخدام الكلمة العربية «خلعة» التي ترجع إلى العصور الوسطى وتعني هدية عظيمة وقيمة يكرم بها كل ذي شأن، وهي عبارة عن رداء غالي الثمن أو لباس مصنوع من قماش ثمين.

ثمة كلمات استخدمت في الإشارة إلى الأزياء والملابس مثل كلمة (sash) وتعني وشاح كما أن كلمة (cummer-band) الإنجليزية مشتقة من كلمة «كومار بند» -(kumar-band) - التي يعتقد أنها فارسية الأصل وتعني حزام الخصر، في حين يبدو أن كلمة (chemise) الإنجليزية مشتقة من الكلمة العربية (قميص- qamis) - وهو لباس فضفاض تحتاني ترتديه النساء- وكذلك كلمة (caftan) فإنها مشتقة من الكلمة العربية (قفطان) وهو ثوب يرتديه الرجال.

وهناك أسماء بعض قطع الأثاث مثل الفُرش والسُرر والأرائك التي توضع في الديوان (Divan) أو المجلس[1]. كما أن بعض الأسماء الأوروبية التي تتعلق بمواد الصباغة والألوان ذات أصول عربية مثل كلمة (henna) وهي مشتقة من كلمة (حنة أو حناء) العربية، كما أن كلمة (crimson) وتعني اللون القرمزي مشتقة من كلمة (قرميز) بالإضافة إلى أن كلمة (saffron) مشتقة من الكلمة العربية زعفران.

وبالإضافة إلى تهاجن الكلمات واللغات تم تبادل الأفكار والآراء الخاصة بصناعة المنسوجات وفنونها عن طريق التجار والحجاج الذين كانوا يسافرون بشكل دائم عبر مناطق الشرق الأوسط من أجل قضاء مصالحهم وتحقيق مآرب أخرى وكانوا ينتمون إلى الديانات المختلفة سواء المسيحية أو اليهودية أو الإسلامية أو الزرادشتية[2].

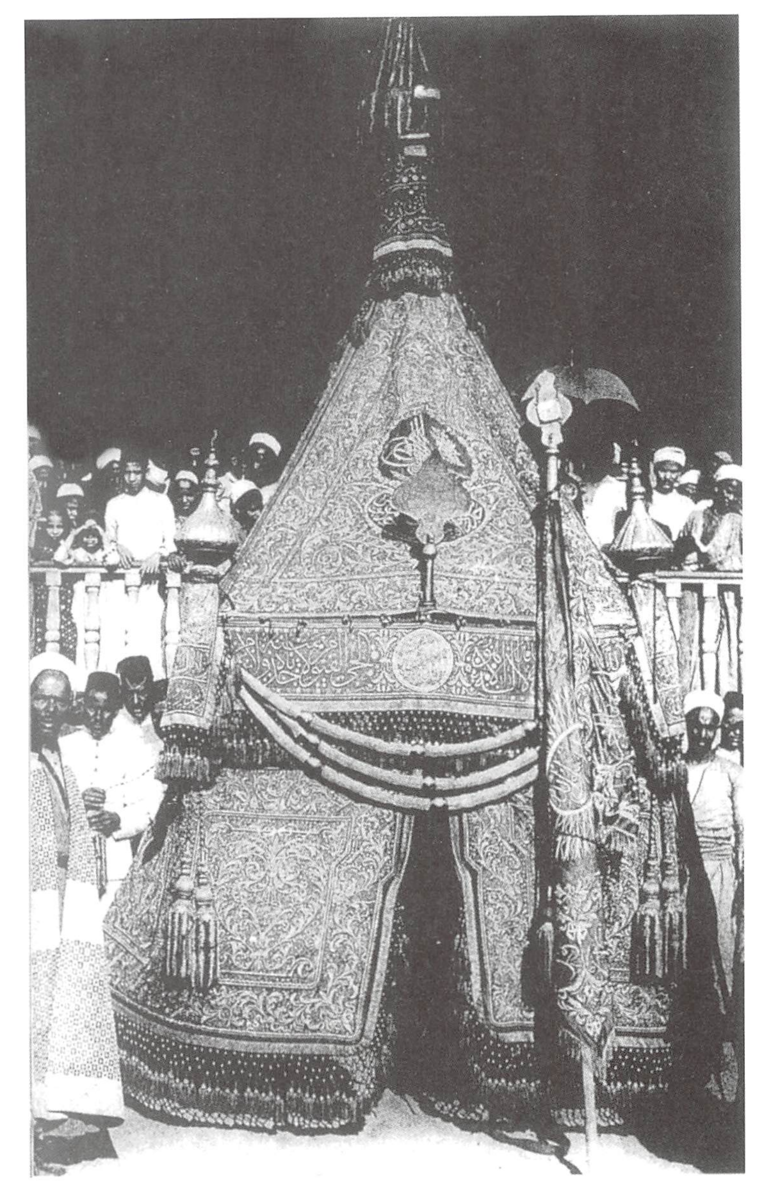
إن الإشارة إلى وسائل نقل المنسوجات من الشرق الأوسط إلى العالم الخارجي تُذكرنا بالحكايات التي تدور حول قوافل الإبل التي تسافر عبر «طريق الحرير». في الواقع كان هناك طريقان أساسيان يربطان الصين بسواحل شرق المتوسط- وليس طريقاً واحداً حسب الاعتقاد السائد- وكان لهما تفريعات ودروب جانبية عديدة وهامة. ولم يتمكن سوى قلة من التجار من السفر عبر طريق الحرير بأكمله لأن المسافة كانت تستغرق عامين كاملين، ولقد اكتفى معظم التجار بالسفر عبر مناطق

(1) الكلمة مشتقة من الكلمة العربية «ديوان» وهي تعني المجلس السلطاني أو الديوان العثماني أو قاعة الاجتماعات أو قاعة استقبال الضيوف في المنازل وكل ما يوجد بها من أثاث وفُرش.

(2) الزرادشتية ديانة فارسية قديمة، منسوبة إلى زرادشت، ويؤمن أتباع الديانة بوجود إلهين يجسدان الخير والشر وهما في صراع دائم إلى أبد الآبدين.



معينة واقعة على طريق الحرير، حيث كانوا يشترون البضائع ثم يبيعونها في أماكن وبلدان منتشرة على الطريق. ولقد انتشرت التجارة وحققت رخاءً اقتصادياً كبيراً عبر طريق الحرير منذ نشوء إمبراطورية «الهان» الصينية في عام 206 قبل الميلاد وحتى انهيارها في عام 220 بعد الميلاد. واستمرت التجارة بعد ذلك على نفس المنوال حتى مطلع القرن العاشر الميلادي حيث تسببت الاضطرابات والقلاقل في منطقة شمال غرب الصين في نزوح التجار خوفاً على سلامتهم وصوناً لأموالهم التي باتت مهددة بفعل المناوشات الدائرة في المنطقة آنذاك.





صورة المحمل أو الهودج أو المحفة التي كانت الإبل تحملها على ظهورها. وتشير الصورة التي ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر إلى محفة كانت تستخدم في نقل كسوة الكعبة التي كانت تُهدى إلى السلطات في مكة كل عام من الكيان الإسلامي ذي السيادة السياسية على المنطقة العربية والإسلامية آنذاك (مصر).

ثم عاد التجار مرة أخرى لممارسة نشاطهم التجاري عبر «طريق الحرير» إبان القرنين الثالث عشر والرابع عشر بعدما أصبحت منطقة وسط آسيا وإيران في قبضة نظام سياسي واحد، ولكن عدم الاستقرار الأمني والتقلبات السياسية في إيران في أواسط القرن الخامس عشر تسببت في إعاقة التجارة مرة أخرى عبر «طريق الحرير». وفي أعقاب تأسيس نظام الحكم الصفوي الذي امتد قرابة ثلاثة قرون (1501-1735) تم تصحيح الأوضاع وعاد الرحالة والتجار مرة أخرى إلى طريق الحرير، ولكن الحظر الذي مارسه العثمانيون على البضائع القادمة من الأقاليم الصفوية[1] بالإضافة إلى الاضطهاد الذي تعرض له التجار المسلمون

(1) الصفويون أو آل صفويان كانوا ينتمون في الأصل إلى مذهب سني شافعي ذي أبعاد صوفية، تأسس في مدينة أردبيل في أذربيجان عام 1300 ميلادية، ثم تحولوا إلى حركة سياسية واعتنقوا المذهب الشيعي في القرن الخامس عشر ولكنهم لم يلتزموا بالعقيدة الشيعية الأصولية بسبب التزاماتهم السياسية. ويعتبر «اسماعيل الصفوي 1501-1524» من أهم زعماء الحركة بعد وصولها إلى سدة الحكم في عام 1447، ولقد استطاع الصفويون ضم العراق وكردستان بالإضافة إلى إيران وخاضوا حروباً ضارية مع العثمانيين. ويعتبر عهد عباس الثاني العهد الذهبي للصفويين الذين ادعوا أنهم من نسل آل بيت رسول الله (ص) حيث نشطت علاقاتهم التجارية مع أوروبا وبلاد الشرق الأدنى. ولقد سقطت الدولة الصفوية بعد هزيمتها من الأفغان وانتهى حكمها عام 1736.



من المذهب السُني في ظل الحكم الصفوي في ثمانينيات القرن السابع عشر 1680 أدى إلى تداعيات خطيرة على التجارة مما تسبب في تغيير طريق القوافل حيث سلكت طرقاً جديدة تمر عبر روسيا وسيبيريا.

والجدير بالذكر أن التبادل التجاري مع منطقة الشرق الأوسط لم يكن يعتمد فقط على المواصلات البرية وإنما استخدمت الطرق البحرية على نطاق واسع، فقد كانت البضائع الآتية من الشرق تُنقل عن طريق البحر أو عبر السواحل الإيرانية أو عن طريق نهري دجلة والفرات أو من خلال الساحل الجنوبي للجزيرة العربية ومنه إلى البحر الأحمر مباشرة. وفي عام 1000 بعد الميلاد تسبب النزاع في جنوب العراق والخلافات التي نشبت بين حكومتي بغداد والقاهرة آنذاك في تحول طرق التجارة البحرية من الخليج العربي إلى البحر الأحمر، وظل الوضع قائماً حتى أواخر القرن الخامس عشر عندما بدأ التجار الأوروبيون في السفر عبر طريق «رأس الرجاء الصالح» الذي اكتشفه الرحالة البرتغاليون.

لقد شكلت تجارة المنتجات والمصنوعات النسيجية عصب الاقتصاد المحلي والإقليمي في العالم الإسلامي عبر القرون. وبالرغم من أن القاهرة، إبان القرن الثامن عشر، كانت قد فقدت بريقها وأهميتها الاقتصادية باعتبارها مركزاً تجارياً هاماً في المنطقة إلا أن زهاء خُمس عدد الحرفيين بالمدينة كانوا يعملون في مجال صناعة المنسوجات بينما كان ربع عدد الباعة في الحوانيت يتاجرون في الأقمشة والملابس والمنتجات النسيجية.

وتجدر هنا الإشارة إلى أن الجزية[1] والتعويضات في مطلع العهد الإسلامي كانت تُسدد على شكل قطع من المنسوجات والأقمشة، كما أن الحكومات اللاحقة قد مارست احتكاراً تجارياً شاملاً على المواد الخام المستخدمة في صناعة المنسوجات

---

(1) إن الجزية التي فُرضت على غير المسلمين بموجب عقود الأمان التي وقعت معهم إبان الخلافة الإسلامية كانت بمثابة ضريبة للدفاع عنهم وعن أملاكهم وحمايتهم من الاعتداء عليهم في الداخل والخارج . وفي المقابل تم إعفاؤهم من الاشتراك في الجيش الإسلامي حتى لا يدخلوا حرباً يدافعون فيها عن دين لا يؤمنون به، ومع ذلك فلو اختار غير المسلمين برضاهم الانضمام إلى الجيش فكانوا يعفون من دفع الجزية. كما كانت الجزية في مقابل تمتع الأفراد بالخدمات العامة التي تقدمها الدولة للمواطنين مسلمين وغير مسلمين والتي ينفق عليها من أموال الزكاة التي يدفعها المسلمون، ولو دخل غير المسلم إلى الإسلام أصبح واجباً عليه دفع الزكاة. ومقارنة بالضرائب الباهظة التي كانت تفرضها الدولة الرومانية على رعاياها المسيحيين في المشرق والمغرب فإن الجزية لا تمثل سوى قدر ضئيل متواضع . وبينما كان الرومان يثقلون كاهل المسيحيين دون استثناء بالضرائب، كان أكثر من 70 % من المسيحيين وأهل الذمة لا يدفعون الجزية للمسلمين فقد عُفي منها النساء والقُصَّر والعجزة وأصحاب الأمراض من غير المسلمين والرهبان والأحبار ورجال الدين الذميين (المترجم).



مثل أحجار الشب والحرير والقطن. كما أن قوانين الحظر التجاري الرسمية - التي كانت تصدر من الحكومات والأنظمة آنذاك - اشتملت على حظر تجارة الحرير مع الأطراف المعادية، وأحياناً تجارة المنسوجات من أجل إيقاع أكبر قدر من التدمير والخراب الاقتصادي بالطرف الآخر.

وفي القرن السادس عشر وإبان سعيهم للسيطرة على منطقة حوض المتوسط، حاول السلاطين العثمانيون عبثاً أن يحظروا بيع الأقمشة القطنية الثقيلة - التي كانت تصنع منها قلوع السفن - إلى التجار الأوروبيين خشية أن تصل هذه الأقمشة إلى أعدائهم الإيطاليين الذين كانت سفنهم تجوب البحر المتوسط. ويبدو أن تلك المحاولات قد باءت بالفشل.

وفي قصور الملوك والسلاطين كانت المنسوجات المترفة والأزياء الفاخرة ترمز للسلطة والقوة والرخاء والمكانة التي يتمتع بها النظام ولذلك كانت المنسوجات والأزياء ترسل على شكل هدايا دبلوماسية إلى الحكام والأمراء وأولي السلطة والصولجان. وعندما كانت السلطات المسؤولة في مكة توافق على أن تقوم إحدى البلدان بإرسال كسوة الكعبة- وهي عبارة عن قماش ذي خصائص معينة تُغطى به الكعبة المشرفة- فإن ذلك يعد بمثابة إعلان عن المكانة السياسية المرموقة التي يتمتع بها البلد المتبرع بالكسوة.

وبدلاً من أن يقوم الحاكم بمنح الميداليات لأولئك الذين تفانوا في خدمة البلاد والعباد عرفاناً بجمائلهم وتقديراً لهم، كان الحاكم يعطيهم هدايا من المنسوجات وكانت الهدية تسمى «خلعة» وعندما يخلع الحاكم ثوباً أو لباساً على شخص ما فإن قيمة الخلعة تعتمد على مكانة من يتسلمها. وكان المؤيدون للنظام يرتدون ملابس ذات طابع خاص وذات لون معين يعبر عن الولاء للنظام، وعندما يرفضون ارتداء هذه الألبسة- طوعاً أو كرهاً- يعد ذلك تخلياً عن ولائهم للنظام. كما كان لون الرداء ونوعه دليلاً على المكانة الاجتماعية وبرهاناً على الحرفة التي يمتهنها صاحب الرداء، بل إن الملابس كانت تدل على الهوية الدينية والعرقية لمن يرتديها.

وكان الناس يعتقدون أن الأقمشة والمنسوجات ذات قوة سحرية قادرة على نقل أشياء عديدة من شخص إلى آخر، فمثلاً قد تنتقل البركة والمكارم الإلهية والنعم - التي أسبغها الله على شخص معين بسبب مكانته الدينية - عبر ثيابه إلى الآخرين حتى لو امتلك كل منهم قطعة من الثوب الذي كان هذا الشخص يرتديه. ولذلك سعى الناس للحصول على قطع أو خِرَق من قماش كسوة الكعبة عند تبديله كل عام، كما حاولوا الحصول على قوارير مملؤة بالمياه التي تُغسل بها الكعبة كل عام. كما ساد



اعتقاد بأن الثياب والأقمشة والملابس قادرة على نقل اللعنات والخبائث من شخص إلى آخر في حالة إخفاء السحر والتعاويذ في ثناياها وتلافيفها.

وكانت المنسوجات والألبسة والأقمشة دليلاً على الثراء والفائض المادي لدى الأفراد والعائلات،كما كانت من بين البنود التي تشتمل عليها قوائم جهاز العروس، كما كانت تُقدم أثناء جلسات التسوية التي تتم في حالات الطلاق، بالإضافة إلى أنها من بين الأشياء الثمينة التي تُوَرث والتي وردت في سياق الوصايا والهبات. ولقد ذكر أحد المؤرخين المعاصرين في هذا الصدد ما يلي: مثلت المنسوجات والأقمشة ـ بالنسبة للشعوب القديمة في الشرق الأوسط ـ نفس الدرجة من الأهمية التي تمثلها السيارات والبضائع المعمرة بالنسبة للطبقة الوسطى في المجتمع الأمريكي المعاصر (انظر لابيدوس1967، ص Lapidus 31).

وحتى أوائل القرن المنصرم كانت معظم المنازل في منطقة الشرق الأوسط تكتظ بالحقائب والأكياس المصنوعة من النسيج والتي تستخدم في التخزين، إلى جانب أنواع متعددة من الفرش والوسائد وكل ما يوضع في المجالس وغرف الاستقبال من مفروشات نسيجية. ولم يكن في المنازل من أثاث خشبي إلا النذر اليسير. وكانت المنسوجات والأقمشة تستخدم كمواد عازلة داخل المنازل، كما استخدمت في صناعة الستائر والحُجب التي تقي المنازل من الأتربة والأضواء المبهرة.

ومن الجدير بالذكر أن منازل البدو كانت عبارة عن خيام مصنوعة من النسيج والقماش. وفي البيئة البدوية كان السكان يقيمون في خيام مصنوعة من اللباد في مواسم البرد، كماكانوا ينتقلون للعيش في خيام مصنوعة من نسيج صوف الماعز في الشهور الأكثر دفئاً من العام عندما تكون الأحوال المناخية مقبولة.

وكان الملوك والسلاطين يعتبرون الخيام ـ سواء تلك التي تقام في بلاط الحكم أو خارجه ـ تجسيداً للرفاهية ونفوذ الحاكم وسلطانه (انظر ابن خلدون- المجلد الثاني) ولقد روى المؤرخون حكايات كثيرة عن فخامة وروعة الخيام التي أقيمت كمتكأ للحاكم وحاشيته أثناء الغزوات العسكرية أو رحلات الصيد والقنص أو تلك الخيام التي نُصبت من أجل أن يلتقي فيها الحاكم بالجماهير أو يحيطهم علماً بآخر المستجدات على مختلف الصعد الداخلية والخارجية.

ويبدو ـ من الناحية النظرية ـ أن جميع مناحي الحياة في المجتمعات الإسلامية تخضع للقوانين والتعاليم الدينية المقدسة ونصوص الشريعة الإسلامية التي توصي بارتداء ملابس معينة وفق المناسبات المختلفة. كما أنها تشتمل على بعض الإرشادات الخاصة باستخدام المنسوجات والأقمشة.



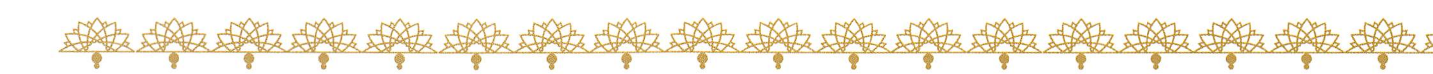
ولكن قبل الخوض في العلاقة بين الشريعة الإسلامية والمنسوجات يجب الإشارة في هذا السياق إلى أن الدين الإسلامي يقوم على خمس مرتكزات أساسية تعد بمثابة فرائض على كل مسلم وهي: الإيمان بالله (والاعتراف بذلك علناً)، إقامة الصلاة، أما الركن الثالث في الإسلام فهو إيتاء الزكاة، ثم صيام شهر رمضان (وهو من الشهور القمرية)، وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلاً.

أما الركن الأول من أركان الإسلام فيتحقق عن طريق إعلان الشهادة عن اقتناع وإيمان، والشهادة هى: «أشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمداً رسول الله». وحيث أن القرآن قد أنزل على محمد (ص) عن طريق الوحي المقدس وكان ذلك باللغة العربية، لغة القرآن ولغة الصلوات الخمس المفروضة، فقد أصبح من المعتاد أن يرى الناس العبارة العربية «لا إله إلا الله محمداً رسول الله» ـ التي تمثل الركن الأساسي في الإسلام ـ منقوشة على الأعلام والبيارق وسجاجيد الصلاة وأنواع المنسوجات الأخرى. لقد تحولت هذه العبارة إلى رمزٍ للالتزام الديني سواء على مستوى الفرد أو الجماعة.

وبما أن الصلاة في الدين الإسلامي تتم في أوقات مختلفة من النهار والليل (خمس مرات في اليوم والليلة)فإن سجادة الصلاة المصنوعة من النسيج ـ بالرغم من عدم أهميتها في أداء هذه الطقوس ـ ترمز لحالة من العزلة والسكينة عندما ينفرد المتعبد بنفسه في مكان ما حيث يتواصل مع ربه.

ومن بين أركان الإسلام الهامة، أداء فريضة الحج وقد لعبت هذه الفريضة دوراً مفصلياً في تبادل المعلومات الفلسفية والفنية والتقنية بين المسلمين الذين يجتمعون في مكة بعدما جاؤا من كل أصقاع الأرض. ولكن ثمة علاقة وطيدة بين مناسك الحج وعالم المنسوجات والأزياء والأقمشة. وقبيل بدء موسم الحج يتم إنزال كسوة الكعبة القديمة وتغطى الكعبة بشكل مؤقت بغطاء من القماش الأبيض، كما يتم تقطيع كسوة الكعبة — التي سوف يتم استبدالها- إلى قطع صغيرة وتوزع على المقربين وأولي الأمر لأن الناس يعتقدون أنها ستجلب لهم الخير والبركة نظراً لقدسية الكعبة والبيت العتيق ومكانتهما. أما بالنسبة للحجاج القاصدين بيت الله الحرام فإنهم يرتدون ملابس الإحرام وهم على مقربة من مكة، ويظل الحجيج ملتزمين بارتداء هذه الملابس طوال فترة أداء المناسك الدينية.

ويعد القرآن مصدر التشريع الأساسي بالنسبة للمسلم بالإضافة إلى مجموعة



الأحاديث الشريفة - التى تشكل السنة النبوية- والتي تركها الرسول (ص) والتي تترجم غالباً إلى العبارة الإنجليزية Hadith Tradition ويقصد بها التراث النبوي أو السُنة المطهرة.

وبالنسبة للأحاديث فقد جُمعت وتم تحقيقها وفحصها Hadith Virification إبان القرن التاسع الميلادي، كما أن مسؤولية العلماء (رجال الدين الإسلامي والقضاة والمعلمين) أن يُصدروا أحكاماً وفتاوى تخص الأحاديث المتنازع عليها أو الأحاديث ضعيفة الإسناد التي تتناقض مع أحاديث أخرى صحيحة ثبت ورودها عن الرسول (ص). وفي المجتمع السني يوجد أربعة مذاهب فقهية معروفة تتولى تفسير الشريعة الإسلامية وهي: المذهب الحنبلي (الحنابلة). نسبة إلى الإمام أحمد بن حنبل. وهو مذهب منتشر في المملكة العربية السعودية، المذهب المالكي. نسبة إلى الإمام مالك. وهو منتشر في البلدان الإسلامية في إفريقيا ودول جنوب شرق آسيا، المذهب الشافعي. نسبة إلى الإمام الشافعي. وهو منتشر في مصر وسورية، وأخيراً المذهب الحنفي. نسبة إلى الإمام أبي حنيفة النعمان. وهو منتشر في تركيا وآسيا الوسطى.

وحسب الأحاديث النبوية التي يؤمن بها المسلمون من السنة فإن كافة أشكال الرسوم والنقوش التي تحتوي على بشر أو حيوان تعد محرمة بحكم الشريعة الإسلامية لأنها بمثابة محاولات من الفنان أو المصمم أو الصانع لتقليد خلق الله مما يجر عليه الويلات يوم الحشر بعد أن تقوم الساعة.

ولكن علماء المسلمين اختلفوا حول تحريم النقوش والرسوم على المنسوجات والأقمشة وظل هذا الخلاف والجدل قائمين لقرون خلت. وفي صدر الإسلام سُمح بالمنسوجات والأقمشة المزينة بالرسوم بكل أشكالها طالما أنها لا تهدف إلى توقير أو عبادة إنسان أو حيوان أو جماد (انظردراسة فان رينين).

أما في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي فقد أصبح موقف المذاهب السنية الأربعة من مسألة النقش والرسم كما يلي: تم الاتفاق على تحريم الصور لو وُضعت في إطارات أو براويز ذات شكل دائري، أما لو كانت الصور أو النقوش أوالرسوم موجودة على المنسوجات أو الأقمشة فهناك أربعة آراء: أولاً، تحرم الصور تحريماً تاماً فيما عدا الصور المنقوشة على المنسوجات والأقمشة. ثانياً، تحرم الصور والنقوش والرسوم تحريماً تاماً في جميع الأحوال وأينما وُجدت. ثالثاً، تحرم الصور والنقوش بتاتاً ويجوز وضع الصور على المنسوجات والأقمشة في حالة تشويهها أو قطع رؤوس



الشخوص الذين يظهرون في هذه الصور. أما الرأي الرابع والأخير فيجيز الصور لو كانت مرسومة على الأرضيات ولو كانت بلا رؤوس ورُسمت على المنسوجات والفرش، أما الصور التي تُعلَّق فوق الجدران فهي حرام وفق هذا الرأي (انظر قسطلاني، المجلد 8 ص 483). أما بالنسبة لرأي المذاهب الشيعية في الصور والنقوش التي تجسد الإنسان والحيوان فقد سمحوا بها على الملابس التي تستخدم لأغراض مدنية أو أغراض عسكرية (انظر باريت Paret 1968).

وقد دار جدل طويل في المجتمعات الإسلامية حول ارتداء الحرير بما أن الملائكة في الجنة لا يرتدون سوى الحرير كما ورد في القرآن (سورة رقم 76، الآية رقم21) ولذلك رأى الفقهاء الحنابلة أن الحرير هو لباس أهل الجنة ولذلك لا يجب ارتداؤه في الحياة الدنيا، ولذلك كان علماء الدين لا يرتدون الملابس الحريرية ويفضلون عليها الملابس المصنوعة من منسوجات غير حريرية.

ولكن هناك آراء أخرى تجيز للرجال ارتداء الملابس والمنسوجات التي تحتوي على قدر معين من الخيوط الحريرية أو ربما الملابس الحريرية ذاتها. فالمذهب الحنفي قد أجاز للرجال ارتداء الملابس الحريرية الخارجية ولكنه حرم ارتداء الملابس الحريرية الداخلية الخاصة بالرجال. ولقد تجسدت هذه الرخصة الدينية في ملابس وعباءات السلاطين العثمانيين المؤمنين بالمذهب الحنفي. وفي حين أقرت جميع المذاهب الإسلامية بجواز ارتداء الملابس التي تحتوي على خليط من المنسوجات الحريرية والأقطان أو الأصواف، في ميدان القتال، فقد سمح فقهاء المذهب المالكي للرجال بارتداء هذه النوعية من الملابس في جميع الأوقات والمناسبات.

كما أن جميع المذاهب – باستثناء المذهب الحنفي- قد حرمت استعمال الفرش الحريرية في المجالس وغرف الاستقبال، أما فقهاء المذهب الحنفي فقد سمحوا بذلك كما هو واضح من المفروشات الحريرية ذات الملمس المخملي الموجودة في مجالس السلاطين العثمانيين.

ومن ناحية أخرى كان لاختيار الألوان شأن عظيم في التراث الإسلامي، حيث أقرت الشريعة الإسلامية بأن ارتداء الملابس ذات اللون الأبيض من الأشياء المفضلة لدى الرجال المسلمين وفق تعاليم الأحاديث والسنة النبوية: «البسوا من ثيابكم البياض فإنها من خير ثيابكم». (انظر دوزي، ص-6 Dozy، 1845). ولأن اللون الأبيض يرمز للطهارة والولاء والإشراق والبهجة فإن ملابس الإحرام التي تستخدم أثناء موسم الحج يجب أن تكون بيضاء اللون، كما أن اللون الأبيض هو لون



الأكفان التي تلف بها أجساد المسلمين الموتى قبل الدفن، ولكن الشهداء الذين سقطوا في ميادين الوغى يدفنون بملابسهم ولا يكفنون.كما يرمز اللون الأخضر للملائكة وجنات عدن ثم تحول هذا اللون إلى رمز يشير إلى الأشراف أو المنحدرين من سلالة الرسول (ص)، ثم تحول إلى لون إسلامي يرمز للدين الحنيف. ولذلك فوجئ بعض الأوروبيين في القرن الثامن عشر بردود أفعال غير متوقعة عندما ظهروا في شوارع مدينة إسطنبول التركية وهم يرتدون الثياب الخضر- بدون قصد طبعاً.

وعلى غرار ما كان يحدث في الغرب، فإن الألوان كانت ترمز لأكثر من شيء في العالم الإسلامي. فاللون الأسود يجسد مشاعر الحزن وجلد الذات لدى المسلمين الشيعة بشكل خاص، كما أن اللون الأسود يعتبر وسيلة حماية من الحسد والعيون الشريرة، وكان اللون التركوازي الأزرق في القرن الرابع عشر يرمز للحزن والأسى لدى الشعوب الإسلامية في آسيا الوسطى.

لقد تغيرت الاتجاهات والأولويات عبر الزمان، فالرسول محمد (ص)، كان يحب اللون الأحمر في صباه ولكنه نبذه بعد النبوة واعتبره لوناً شيطانياً بالرغم من أن زوجته عائشة ظلت ترتدي الثياب ذات اللون الأحمر دون توقف. وفي العهد الإسلامي الأوسط اقترن اللون الأحمر بكوكب المريخ، كوكب الحرب والدماء والعاطفة والعشق، كما أصبح هذا اللون مقترناً بفراش الزوجية وليلة العرس إبان العهد العثماني وأثناء حكم السلاجقة[1]، في حين أن العاهرات في مصر إبان العهد المملوكي كن لا يرتدين سوى الملابس ذات اللون الأحمر.

وحسب الأحاديث الواردة في السنة النبوية فإن اللون الأصفر كان حكراً على الذميين أو غير المسلمين في عهد الرسول (ص)،كما فرض على الذميين ارتداء الملابس الزرق أو الحمر أو السود (إلى جانب الملابس الصفر) في حالة الخروج من المنازل أو الانتقال بين أرجاء الدولة. وفي القرن الثامن الميلادي كان اللون الأصفر في المجتمع الإسلامي يرمز لحياة المتع والملذات التي ينأى المسلمون بأنفسهم عنها، ولكن بعد مرور 700 عام أصبحت الأحذية ذات اللون الأصفر من بين الهدايا والامتيازات والهبات التي يتم خلعها على كبار المسؤولين في البلاط العثماني.

و بغض النظر عن رأي علماء الدين في مسألة تحريم أو تحليل نوعيات معينة من

(1) السلاجقة: سلالة من الأتراك ترجع إلى مؤسسها سلجوق بك الدقاق وهو قائد قبيلة من الغز الأتراك وهو مؤسس الدولة السلجوقية التي وصلت إلى سدة الحكم في الفترة من عام (1000 إلى عام 1038) واستطاع أبناء سلجوق غزو الشام وبلاد الفرس والعراق والسيطرة عليها.



الملابس بهدف الحفاظ على القيم الاجتماعية أو الأخلاقية السائدة فقد كان الحاكم وحاشيته مسؤولين عن الحفاظ على الذوق العام في المجتمع، ولذلك ورد أن السلطان المملوكي قلاوون (1280-1290) قد سعى لتطوير ملابس الجند وتحديثها كما أقام غيره من السلاطين العديد من ورش ومصانع المنسوجات. وكان لتدخل البلاط الملكي عظيم الأثر على تطور المنسوجات وجودتها. وبفضل تدخل البلاط في صناعة المنسوجات فقد تخصصت بعض المؤسسات في انتاج ملابس الطراز الملكية Tiraz التي سوف نتناولها في الفصول اللاحقة. وفي حالة استخدام الخيوط المصنوعة من الذهب والفضة في صناعة المنسوجات كان الأمر يقتضي تدخل السلطات الحكومية من أجل ضمان الجودة وعدم التلاعب بمكونات تلك المنسوجات الفاخرة. وقد كان الذوق الراقي يقتضي أخذ الحذر عند اختيار أنواع الأقمشة الحريرية أو الكتانية أو القطنية من أجل تفصيلها وتحويلها إلى ملابس أو كساء. وحسب أذواق العصور الوسطى لم يكن مستحباً ارتداء الملابس ذات الألوان الصارخة خاصة لو كانت من الألوان الغامقة، كما كانت الموضة تقتضي عدم ارتداء الملابس المصنوعة من الأقمشة ذات النسيج المختلط مثل القطن مع الكتان أو ما شابه ذلك (انظر سيرجنت ص 214 - Serjeant 1972).

ولم تكن الأزياء أو الموضة أو الأذواق المنتشرة آنذاك تخضع لأي قيود من الناحية القانونية سوى التشريعات الخاصة بملابس بعض فئات المجتمع. وكان مفتش السوق أو المحتسب يراعي ضرورة تطبيق قوانين الجودة والقوانين المنظمة لعمليات شراء الكساء التي يتم مراقبتها والتأكد من تنفيذها في الأسواق بحيث يتم التأكد من نوعية الملابس وألوانها عند الشراء والبيع للمسلمين والذميين- في الأماكن العامة- حيث كان من المفروض أن تطبق الأحكام والقوانين المعمول بها آنذاك. وكان المحتسب يسعى لتطبيق قانون الحسبة[1] على التجار والصناع عن طريق لجنة شرعية (لجنة

(1) ينفذ قانون الحسبة عن طريق لجنة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر التي تقوم بكل الإجراءات وتتولى تنفيذ أحكام القانون بأسرها. ثمة خلاف شرعي حول فقه الحسبة أو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وحسب مذهب أهل السنة والجماعة انقسم رجال الدين إلى ثلاث فرق : الفريق الأول يرى أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض عين (ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر، وأولئك هم المفلحون) . ويرى الفريق الثاني أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض كفاية يقوم به البعض نيابة عن الكل، وبذلك يختص هذا الواجب الديني ببعض الأمة وليس جميعها. أما الفريق الثالث فيجمع بين الرأيين السابقين بمعنى أن يقوم كل مسلم بهذا الواجب حسب مقدرته واستطاعته سواء بالقول أو الفعل أو العمل.



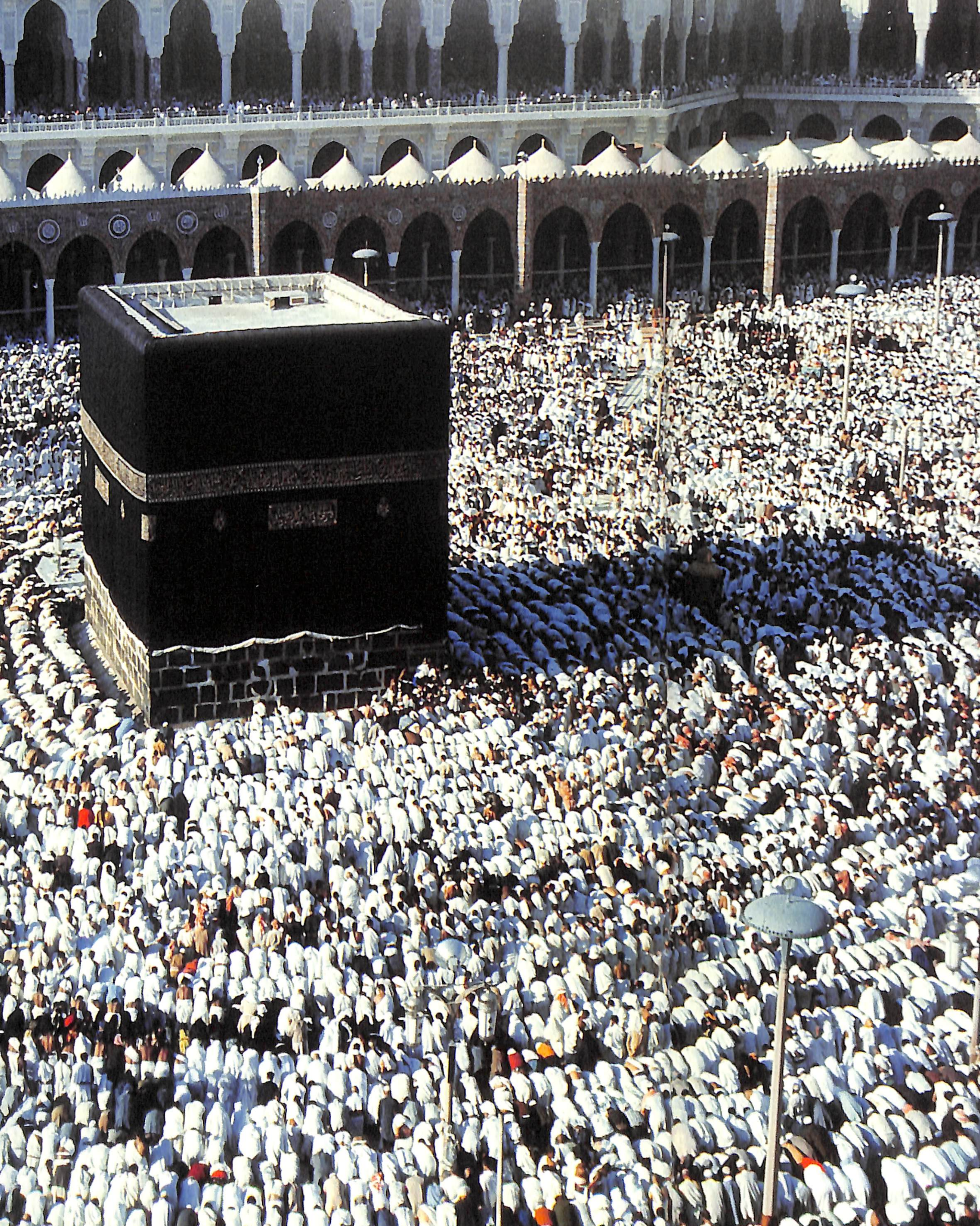
الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) وكانت الشريعة الإسلامية تحرم نوعين من البيع يخصان الأقمشة والمنسوجات: الأول عن طريق الملامسة والثاني عن طريق المنابذة.

وبالنسبة للنوع الأول كان التاجر يفرض على المشترى شراء القماش أو المنسوجات لمجرد أن المشتري لامسه أو أمسك به، أما بخصوص النوع الثاني فكان التاجر يقذف بالقماش في وجه المشتري دون أن يعطيه فرصة لفحصه والتأكد من جودته، وكان يفرض عليه الشراء لمجرد أنه قد أمسك بالثوب الذي ألقى به التاجر في وجه. وفي هذا السياق كانت قوانين ولوائح الحسبة تفرض شروطاً قاسية على نوعية المنسوجات والأقمشة المتداولة في الأسواق وجودتها. وكانت عمليات مراقبة الجودة تتم بشكل روتيني.

ويمكن للقارئ المعاصر الاطلاع على عمليات الخداع والغش التجاري التي كانت تجري إبان العصور الوسطى والتي تصدت لها قوانين الحسبة بكل حسم (انظر ابن خلدون، ص43). وحسب ما ورد عن ابن خلدون فإن قوانين الحسبة كانت تقتضي ضرورة وزن خيوط النسيج التي يتسلمها الصانع من الزبون (العميل) قبل حياكتها وتحويلها إلى ثوب، ثم يُعاد وزن الثوب بعد الانتهاء منه للتأكد من أن الصانع لم يسرق شيئاً من خيوط الغزل أو النسيج التي تسلمها من الزبون. ولو ادعى الزبون بأن النساج قد غير نوعية النسيج ـ في حالة قيام الزبون بالاحتفاظ بعينة من النسيج الذي سلمه إلى النساج لصناعة الثوب المطلوب ـ عندئذ يقوم المحتسب باصطحاب الرجلين إلى شخص أو عدة أشخاص من ذوي الخبرة في صناعة المنسوجات للفصل في الأمر. وفي حالة قيام النساج بنسج الثوب بطريقة غير المتفق عليها مع الزبون لا يحق له المطالبة بأجر عن العمل الذي قام به ولا يتقاضى أي أموال مقابل ذلك.

وحسب قوانين الحسبة والقوانين المنظمة لعمليات بيع وشراء ونسج وصباغة المنسوجات والأقمشة فإن الصباغين كانوا مطالبين بعدم المغالاة في أجور الصباغة على أن تغطي الأسعار المطلوبة تكلفة مواد الصباغة فقط مع الالتزام باستخدام الصبغات ذات الألوان الثابتة والدائمة، وكان على الصباغين كتابة اسم صاحب القماش على الثوب قبل وضعه في حوض الصباغة.

ولما كان النسيج يباع ويقدر ثمنه حسب وزنه، كان على المحتسب أن يتأكد من أن النساجين لا يقومون بعمليات الغش التي كانت تستهدف خيوط النسيج وبالات





المنسوجات حيث كان بعضهم يبلل النسيج بالماء أو يضيف إليه حبات الرمال من أجل زيادة وزنه عند البيع.

وكان على المحتسب التأكد من صحة الأختام التي تقر جودة النسيج بالإضافة إلى الأختام التي تقر بأن صاحبه قد سدد ما عليه من ضرائب. وكان من بين السلطات المخولة إلى المحتسب توقيع العقوبة على مرتكبي جرائم الغش التجاري على رؤوس الأشهاد ومصادرة البضائع والمنتجات المغشوشة ومنع المدانين من ممارسة المهنة لفترات محددة.

وكان التجار والصناع والحرفيون يلجأون إلى نقاباتهم التي لعبت دوراً هاماً في الحياة المدنية منذ أوائل القرن الرابع عشر (انظر فلور وباير Floor 1975، Baer 1977). وبالإضافة إلى تدريب صغار الصناع والحرفيين، وخلع الألقاب على الصناع المهرة والموافقة على النماذج والتحف (masterpieces) التي تقدم من الصناع كدليل على إتقان الصنعة وأهلية الصانع للترقي وبالتالي الحصول على لقب معلم master كانت النقابات العمالية تمنح الرخص للعمال وتحمي أعضاءها من استغلال الغير لهم سواء في العمل أو في التجارة أو عند التقدم للحصول على الوظائف. كما كانت النقابات تحمي حقوق الملكية الحرفية وتحفظ البيانات الخاصة بالمهارات الفنية للعمال، كما كانت توفر المواد الخام اللازمة للصناعة لأعضائها بالإضافة إلى إقامة العلاقات القوية والمستدامة مع النقابات الأخرى. وكانت النقابات العمالية منتشرة على نطاق واسع، ففي إحدى المدن العثمانية الصغيرة الواقعة في غرب تركيا والتى تسمى مانيسا Manisa- كانت هناك النقابات التالية:





صورة الحجاج المسلمين في المشاعر المقدسة - داخل الحرم المكي- أثناء طوافهم حول الكعبة المغطاة بالكسوة أثناء أداء مناسك الحج حيث يرتدي الرجال لباس الإحرام وهو عبارة عن قطعتين متشابهتين من قماش أبيض اللون، لم يتم حياكته بشكل محدد بحيث يكون خالياً من كل ما هو مخيط، ويجوز للرجال ارتداء جميع الأقمشة - داخل الحرم- فيما عدا المنسوجات الحريرية. أما القطعة الأولى من ملابس الإحرام فتسمى «إزارا» وتلف حول الخصر والمنطقة السفلية من جسد الحاج، وأما القطعة الثانية فتسمى «رداء» وتوضع فوق الكتف الأيسر والجزء العلوي من الجسد. أما بالنسبة للنساء اللائي يؤدين مناسك الحج فليس لهن رداء محدد فيما عدا أنهن- مثل الرجال- يرتدين أحذية بلا خيوط، كما أن وجوه النساء يجب أن تكون مكشوفة أثناء أداء المناسك.



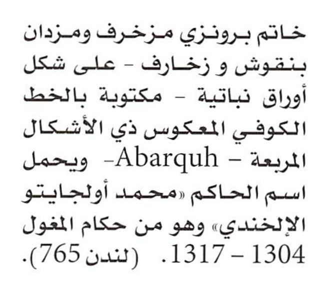
الصورة أعلى الصفحة تظهر اثنين من عمال الزخرفة والتطريز أثناء عملهما في كسوة الكعبة. ومنذ عام 1961 أصبحت كسوة الكعبة تصنع في مكة. والكسوة عبارة عن قماش حريري أسود ثقيل تنقش عليه الآيات القرآنية باستخدام خيوط ذهبية وفضية. وحسب المصادر التي ترجع إلى المؤرخين في العصور الوسطى، فقد كانت كسوة الكعبة في الماضي تحتوي على ألوان أخرى وكانت تصنع من نوعيات متعددة من النسيج.

نقابة تجار القطن والأصواف، نقابة النساجين العاملين في قطاع الأقطان الراقية، نقابة العاملين في قطاع المنسوجات والأقمشة الخشنة، نقابة تجار المنسوجات، نقابة الصباغين، نقابة صناع القبعات، نقابة العاملين في قطاع النسيج ونقابة الخياطين. وكانت النقابات مسؤولة عن تجميع الضرائب من الأعضاء مثل الضرائب التي كان أصحاب المناسج والمغازل يدفعونها، كما كانت النقابات تتكفل بنقل شكاوى أعضائها إلى السلطات المركزية في البلاد.

وفي ظل الشريعة الإسلامية كان العاملون في قطاعي الغزل والنسيج يصنفون







خاتم برونزي مزخرف ومزدان بنقوش و زخارف - على شكل أوراق نباتية - مكتوبة بالخط الكوفي المعكوس ذي الأشكال المربعة - Abarquh- ويحمل اسم الحاكم «محمد أولجايتو الإلخندي» وهو من حكام المغول 1304 - 1317. (لندن 765).

ضمن مجموعة من أصحاب الحرف الأخرى مثل العاملين في قطاعات الصرافة ودباغة الجلود والصباغة وصناعة الذهب والفضة والمطربين والراقصات.

و من الجدير بالذكر أن بعض هذه المهن كانت تتسبب في وقوع أصحابها في مشاكل أخلاقية بسبب تعرضهم للنجاسة من جراء تداول بعض المواد والسوائل التي تحرمها الطقوس الدينية مثل استخدام البول البشري في دباغة الجلود وفي صناعة بعض المنسوجات والأقمشة.

ومن ناحية أخرى فإن العاملين في قطاعات مثل تبييض القماش bleaching وحياكة الملابس لم يكن لديهم أي تحفظات على الحرف التي يعملون فيها. كما أن الفلاسفة المسلمين في العصور الوسطى نظروا بإجلال إلى العاملين في قطاع تجارة الحرير والمنسوجات الحريرية، ويقال إن «خديجة» (رضي الله عنها) زوجة الرسول (ص) الأولى كانت تتاجر في المنسوجات المصنوعة من الكتان والحرير.

ومن المعروف أن بعض الحرف كانت تتطلب مهارات أكثر من حرف أخرى. وعلى سبيل المثال فإن العامل على آلة الطباعة الخشبية التي تستخدم في صناعة المنسوجات كان يحتاج إلى التدريب لمدة أربع سنوات حتى يتمكن من إتقان هذه المهنة، في حين كان النساجون إبان العصور الوسطى يحتاجون إلى فترة تدريب قد تستمر حتى أربعة أشهر قبل استلام وظائفهم (انظر موكمينوفا - Mukminova 1992). ومع ذلك كان النساجون الموهوبون من ذوي الكفاءات يتمتعون بسمعة طيبة بين الصناع.

وحسب قوانين الحسبة التي سادت إبان القرن الرابع عشر كان محظوراً على التجار التلاعب بماركات وأنواع المنسوجات أو الادعاء بأنها قد صنعت في ورش ومصانع ذائعة الصيت مع إخفاء أسماء الأماكن الحقيقية التي تم فيها التصنيع



(انظر سيرجنت 1972نقلاً عن ابن الحاج ص 56). ولقد ورد في هذا الصدد أن بعض التجار كانوا ينسبون المنسوجات التي يتاجرون فيها إلى الصناع المهرة المعروفين ببراعتهم في تلك الحرفة -لدى عامة الناس- من أجل جني أكبر أرباح ممكنة وبيع المنسوجات بأغلى الأسعار استناداً إلى سمعة النساجين والصناع من ذوي الخبرات والمهارة.

ومن ناحية أخرى فقد كانت صناعة المنسوجات قائمة في شبه الجزيرة العربية في عصر ما قبل الإسلام، وكانت المنسوجات تصنع من صوف الجمال ومن شعر الماعز. وكانت القوافل تجلب الحرير من بيزنطة والأقاليم التابعة لها، ومن إيران والصين في حين كان يتم استيراد القطن والكتان من مصر.

الصوف

كلمة wool الإنجليزية تسمى في العربية «صوف»، وفي التركية «يون»، yun وفي الفارسية «بازم» pasm. وبالرغم من أن ما ورد في الأحاديث النبوية الشريفة يدل على أن الرسول محمد (ص) قد أبدى نفوراً واستهجاناً من رائحة الملابس الصوفية عندما عرضت عليه للمرة الأولى (ويبدو أن ذلك التصرف من النبي كان بسبب الرائحة الكريهة المنبعثة من مادة اللانولين أو دهن الصوف التي تركت على حالها لأن مادة البوتاس ـ التي استخدمت فيما بعد في التخلص منها ـ لم تكن معروفة أو متداولة في تلك الآونة) إلا أن الملابس والأقمشة والمنسوجات الصوفية أصبحت ترمز – في التراث الإسلامي- للبساطة والأمانة والتقوى. ولذلك أصبح الصوف هو اللباس المفضل بالنسبة لطائفة من المتدينين الذين كانوا يرتدون العباءات والجلابيب الصوفية، وهم مجموعة من رجال الدين والحكام الذين يحكمون بالعدل وحماة العقيدة الذين تمسكوا بالمبادئ الدينية وأطلق عليهم اسم الصوفيين فيما بعد. وروي أن «الصوفي هو من ارتدى الملابس الصوفية وهو طاهر القلب والفؤاد» (انظر نيكلسون 1906 – Nicholson ص342 نقلاً عن أبي علي).

وتبدأ عملية غزل الصوف بتنظيف المادة الخام وإزالة كل ما يعلق بها ثم تبدأ عملية الغزل باستخدام المغازل أو دواليب الغزل الدوارة، ثم يُجمع الصوف المغزول على شكل أكوام. وكان الناس في الماضي بحاجة إلى خام اللباد الذي كان يصنع من خليط من صوف الأغنام والماعز وشعر الإبل، وكان اللباد يستخدم في صناعة عباءات وجلاليب رعاة الأغنام والماعز والأغطية (الدثر) التي توضع فوق سروج الخيل، بالإضافة إلى الخيام اللبادية التي يستخدمها البدو الرحل في حلهم وترحالهم.





صورة لعباءات تخص رعاة الأغنام أثناء تجفيفها خارج إحدى ورش صناعة اللباد في مدينة أفيون Afyon في غرب تركيا في عام 1992.

وبعد تجميع الأصواف على شكل أكوام، تبدأ عملية فصل ألياف الصوف عن طريق التضريب باستخدام الأقواس والآلات البدائية وأنواع مخصصة من المطارق، ثم ينثر الصوف فوق الحصر بالتساوي ثم يرش بالماء والصابون، وبعد فترة يتم طي الحصر ولف خيوط الصوف الموجودة بداخلها ومن ثم إعادة تجميع الصوف مرة أخرى. وهنا تبدأ عملية الكبس Compression حيث يقوم صناع اللباد بكبس نسيج الصوف إما بالأيدي أو بالأقدام أو باستخدام المكابس البدائية مثلما كان يحدث في مدينة «أفيون» Afyon التركية إلى وقت قريب، وربما إلى يومنا هذا.

أما بالنسبة لعمليات الزخرفة والتلوين فتتم من خلال إدخال بعض الخيوط الملونة من الأصواف أو اللباد أثناء عمليات النسيج ولف الخيوط، أو عن طريق الأبلكة[1] أو الحياكة التي تتم أثناء المراحل النهائية لعمليات الغزل والنسيج. وأخيراً يتم تنظيف اللباد حتى يصبح ناعم الملمس ثم يتولى القائمون على هذه العملية غسل خيوط النسيج من أجل إزالة ما علق بها من بقايا الصابون والمنظفات.

(1) الأبلكة appliqués هي إحدى وسائل زخرفة الأقمشة والمنسوجات والملابس عن طريق خياطة رسوم من قماش أو إلصاقها :


بهانه کتاب دیدن سخن می گفت و کتبی که در آن دکان بود
را از دست او می گرفتند و در پهلوی خود



وبر الماعز

لقد كان وبر الماعز يتمتع بمكانة مرموقة في عالم الأصواف كما يدل على ذلك اسمه العربي حيث كان العرب يطلقون عليه اسم «المخير» الذي تحول فيما بعد إلى الإسم الإنجليزي mohair الذي يشير إلى (قماش الموهير) المعروف. ويعتبر وبر الماعز التركي الذي شاع في إسطنبول في القرن السادس عشر (حسب ما ورد عن فرنش 1972) من أفخر أنواع الوبر الذي صنع منه قماش الموهير المتموج الذي اشتهرت به مدينتا أنقرة وكاستامونو (مدينة تركية مشهورة بالأزياء) في تركيا، والذي أطلق عليه اسم «صوف أنقرة[1]». وكانت تركيا تصدر الأصواف والأقطان إلى أوروبا آنذاك على نطاق واسع، وبكميات كبيرة، كما استخدم الأتراك أفخم أنواع وبر الماعز وأكثرها نعومة في صناعة أغطية الرأس والشيلان (shawls) التي كانت تنتج في مدينة «كرمان» التركية وكانت تنافس الصناعات الموازية في مدينة كشمير الإيرانية. وكان علماء الدين في إيران يفضلون ارتداء العباءات المصنوعة من قماش الترما Tirma cloth الإيراني الغالي الثمن، (كما كانت الملابس الرسمية في أذربيجان تصنع من قماش الترما أيضاً).

القطن

لقد زرعت سلالات متعددة من القطن للمرة الأولى إبان القرن الرابع الميلادي في منطقة الخليج العربي وإثيوبيا والسودان وفي بلاد الشام. وكلمة cotton الإنجليزية تنطق بالعربية «قطن – qutn»، وبالتركية «بانبوك – panbuk»، وبالفارسية « بمباح – pambah».

وبعد جني القطن وفصل القشور والبذور والقيام بعملية التضريب[2] يتم استخدام خام القطن في حشو wadding اللحف والوسائد والأغطية، وفي صناعة الملابس والأقمشة. وقد يتم غزل القطن عن طريق المغازل والدواليب الدوارة «آلة المكوك»، ثم يرسل إلى النساجين- العاملين على آلة النول- وبعد الانتهاء من عملية نسج الخيوط القطنية، ترسل المنسوجات إلى الصباغين، وأخيراً يقوم الخياطون أو عمال الحياكة بالقسم الأخير من عملية تحويل خام القطن إلى منتج استهلاكي.





الصورة في ص 40 عبارة عن لوحة نسيجية: «مشهد في البازار (السوق) أو محاكمة سارق الكتب»: باللوحة ثمة إشارة إلى «مجلس العشاق» الخاص بالسيد حسين البيقرا- عام 1560 ميلادية. والنقوش ذات طابع شيرازي وتوضح نوعية العقوبة التي فرضها المحتسب على لص الكتب. والمعروف أن إبان الحكم العباسي - وربما قبله - كان المجرمون وأصحاب السجلات الاجرامية يرتدون قبعات معينة تعرف في الفارسية باسم «كولاهي - زانجولا- Kulah-i zangula أو القبعة ذات الأجراس. (باريس - Paris ، 775f. 152v).

(1) Angora wool

(2) bowing or quilting



صورة لقطاع من مخطوطة عثمانية تعود إلى عام 1583 ميلادية، وفي اللوحة يظهر بعض الأعضاء من نقابة النساجين في منطقة «كمحه» - التركية الشهيرة بإنتاج المنسوجات التى تحمل نفس الاسم - أثناء عرض جرى في مضمار سباق الخيل (في إسطنبول) في حضرة السلطان العثماني. (إسطنبول في عام 1344).

وتجدر الإشارة هنا أن القرن السادس الميلادي قد شهد رواجاً لزراعة القطن في الأقاليم الواقعة شرق إيران حيث صُدرت كميات كبيرة من الأقطان إلى الصين وبلدان أخرى، ومع انتشار الإسلام وتمدد الفتوحات الإسلامية انتشرت زراعة القطن في صقلية وأسبانيا - «جزيرة أيبيريا». وهناك بعض الكتب الإرشادية عن كيفية زراعة القطن مثل كتاب «الفلاحة» لابن بصال (المتوفى في عام 1105 ميلادية) حيث يقدم الكتاب بعض النصائح العملية عن هذه الزراعة:

« أولاً يجب أن تتوقف عمليات الري عندما تصبح الشتلات في طول الإصبع



أو كف اليد، وبعد ذلك يجب مراعاة الشتلات وتشذيبها والتأكد من أنها تنمو بشكل رأسي، ثم إعادة ريها بالماء مرات ومرات، ثم تنقية الشتلات من النباتات الطفيلية والضارة والتأكد من أن الشتلات تنمو فرادى وليس على شكل مجموعات متراصة معاً، على أن تبدأ هذه العملية في مطلع شهر أغسطس. ويجب ري نباتات القطن بعد زراعتها مرة كل أسبوعين على أن تتوقف عمليات الري في نهاية شهر أغسطس حتى لا تضعف السيقان وتصاب الأعواد بالوهن ومن ثم يقل الإنتاج والمحصول». (انظر لويس 1974ص 146 - 147).



وقد زرع القطن على نطاق واسع في كل من مصر وسورية بعد القرن العاشر الميلادي، وانتشرت زراعته بشكل كبير في البلدين إبان القرن الرابع عشر الميلادي بعدما اتجه المزارعون إلى زراعة القطن بعدما تراجعت زراعة الحبوب نظراً لضعف الإقبال عليها بسبب موت أعداد كبيرة من السكان في أعقاب انتشار مرض الطاعون الذي تفشى في آسيا وأوروبا أثناء القرن الرابع عشر وانتقل إلى أماكن أخرى. وكان محصول القطن الخام يصدر بكميات هائلة إلى أسبانيا وإيطاليا فقد كانت مدينة البندقية الإيطالية وحدها تستورد سنوياً زهاء 8.000 بالة من بالات القطن الخام تزن كل منها مائة وخمسين كيلوغراماً. كما كانت الملابس والأقمشة المصنوعة من القطن تصدر إلى المستهلكين الأوروبيين التواقين لارتداء هذه النوعية من الأزياء، وظلت عمليات التصدير قائمة حتى القرن السابع عشر، عندما تدخلت الحكومتان الفرنسية والبريطانية وفرضتا حظراً على المنسوجات والأقمشة المستوردة من أجل حماية الإنتاج المحلي.

ولقد أثرت الرسوم الضريبية المبالغ فيها - التي فرضتها الحكومتان — بشكل سلبي على الأقمشة القطنية الملونة المستوردة من الهند ـ التي تسمى Indian chentzes أي الأقمشة القطنية الهندية متعددة الألوان، بالإضافة إلى الأقطان المصنوعة في تركيا وبلاد فارس. ولذلك لم تستطع هذه المنتجات المنافسة في السوق الأوروبي، حيث تتمتع المنتجات المحلية بدعم الحكومات والأنظمة وحمايتها. ولكن حاجة الأوروبيين إلى القطن طويل التيلة - في أوائل القرن التاسع عشر- أدى إلى رواج تجارة الأقطان المستوردة مرة أخرى.

وكانت مصر تعتبر المركز الرئيسي في الشرق الأوسط لإنتاج القطن طويل التيلة، ومنها انتقلت هذه الزراعة إلى معظم أقطار الشرق الأوسط، باستثناء العراق، حيث زرعت نوعيات وسلالات أخرى من القطن.

وقد شهد القرن العشرون اهتماماً منقطع النظير من جانب الأنظمة الحاكمة التي شجعت الفلاحين على زراعة القطن، كما شجعت الحكومات على إقامة مشاريع غزل ونسج القطن في بلدان مثل تركيا وإيران ودول وسط آسيا. ولكن رواج زراعة القطن في دول وسط آسيا لم يدم لوقت طويل بسبب الافتقار إلى أنظمة الري الحديثة واستعمال المبيدات الحشرية الضارة التي تسببت في كوارث بيئية خطيرة في منطقة بحر الأورال.



الكتان

كلمة Linen الانجليزية تسمى بالعربية والتركية «كتان»، وتسمى بالفارسية كاتان. وقد اقترنت زراعة الكتان وتجارته بمصر حيث عثر على أقمشة كتانية مصرية ترجع إلى عام 5000 قبل الميلاد، بالرغم من وجود دراسة حديثة تزعم أن الكتان قد زرع في تركيا قبل هذا التاريخ بنحو ألفي عام، حسب مصادر صحيفة نيويورك تايمز في الثالث عشر من يوليو عام 1993. والمعروف أن أكثر من 26 نوعاً وسلالة من نبات الكتان قد زرعت في مصر وجنوب شرق إيران إبان القرون الوسطى، كما زرع الكتان في أماكن أخرى مثل تونس وقرطاج – في شمال إفريقيا وسورية وبلاد الأندلس.

ولقد تسببت الضرائب الباهظة التي فرضتها الحكومات على المنتجات الكتانية في مصر – في المرحلة التي تلت العصور الوسطى – في كساد زراعة الكتان وتجارته وبالتالي فتحت الأبواب أمام منتجات الكتان الفرنسية كي تتدفق على الأسواق الأوروبية بكميات كبيرة.

وكان الكتان يزرع في شهر أبريل كل عام ثم يحصد بعد ذلك بشهر أو بأكثر من ذلك بقليل. وكانت سيقان النباتات تحصد ثم تمشط بعد تجفيفها ثم تنقع في الماء لمدة تتراوح من عشرة أيام إلى أسبوعين، ويتم بعد ذلك فصل الألياف عن الحطب، ثم تجفف الألياف ولحاء النباتات التي نزعت من السيقان، ثم يعاد تمشيطها وتنظيفها ومن ثم تبدأ عمليات غزل الألياف الكتانية وإعدادها للتسويق.

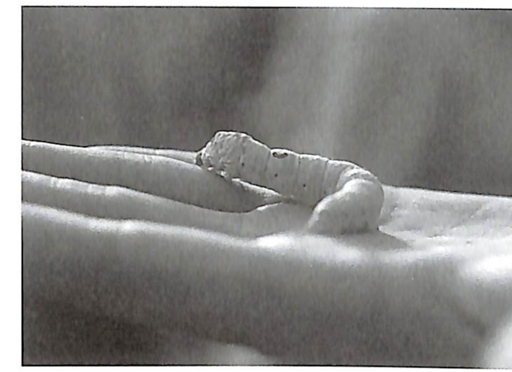
الحرير

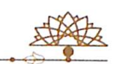
وفق ما ورد عن المؤرخين الصينيين فإن دودة القز – القزازة – قد دخلت إلى منطقة حوض التاريم Tarim Basin للمرة الأولى عن طريق التهريب في عام 419 بعد الميلاد، أي بعد مرور نحو 3000 عام على انتشار صناعة الحرير في الصين. ويروي المؤرخون المسلمون في القرن العاشر أن الصين كانت مشهورة بإنتاج الحرير منذ أزمنة خلت حيث انتشرت صناعة الحرير خارج الصين من الناحية الغربية للبلاد. وحسب السجلات التاريخية البيزنطية فإن دودة القز قد أدخلت إلى مدينة بيزنطة- عام 552 بعد الميلاد بعد تهريبها في رحال المسافرين القادمين إلى الأراضي البيزنطية[1]. وبعد مرور عشر سنوات على إدخال دودة القز عبر التخوم البيزنطية

---

(1) بيزنطة : مدينة يونانية على خليج البسفور، ولقد بنى الإمبراطور الروماني «قسطنطين» في موقعها عام 330م مدينة القسطنطينية التي استولى عليها السلطان العثماني «محمد الفاتح» بعد معركة طاحنة وأطلق عليها اسم الأستانة وهي تعرف اليوم باسم إسطنبول.







صورة لدودة القز وقد وضعت في صينية مصنوعة من خشب البامبو. و في الصين تتغذى ديدان القز على أوراق التوت الأبيض قبل أن تبدأ في عملية التشرنق.

أصبحت صناعة الحرير وإنتاجه ونسجه حكراً على الطبقات الحاكمة والأباطرة، مما تسبب في إنتشار البطالة في مختلف البلدان، وخاصة في أوساط العمال والحرفيين المتخصصين في هذه المهنة، خاصة في مدينتي صور وبيروت في لبنان.

وحسب المصادر العربية فإن صناعة المنسوجات الحريرية في بلاد فارس قد بدأت في عهد الملوك الساسانيين في إيران وبالتحديد في عهد الملك «شهبور»، ونحن لا ندري هل هو شهبور الأول (240-272 ميلادية)، أم شهبور الثاني(309 - 379 ميلادية). وعلى أي حال فقد ورد في الشاهنامة الإيرانية (تاريخ الملوك — Shah-nama) بعض التفاصيل المهمة عن صناعة الحرير في إيران. وحسب ما جاء في الأسطورة الواردة في الشاهنامة فإن الرخاء قد عم إحدى المدن الواقعة في الجنوب الغربي من البلاد، بعد العثور على دودة سحرية وجدتها فتاة عن طريق الصدفة داخل تفاحة، ثم قامت الفتاة بعد ذلك بوضع الدودة داخل حقيبتها وكان بها مغزل، وبفضل الدودة استطاعت الفتاة أن تنتج كمية مضاعفة من الغزل والخيوط القطنية في ذلك اليوم، وعلى ما يبدو فإن الدودة قد ساعدت الفتاة في ذلك. وقد قامت الفتاة بإطعام الدودة وتغذيتها لكي تنتج المزيد من الخيوط الحريرية والنسيج الذي عاد بالخير والنفع والثراء على المدينة بأسرها. وبعدما تحولت الدودة إلى مخلوق عملاق إزداد إنتاجها من خيوط النسيج الساحرة،كما ازداد الرخاء في البلاد مما جعلها مطمعاً للآخرين.

وحسب الرواية فإن الشاه «أردشير» (226-240 ميلادية) قد هاجم المدينة واستولى عليها، ثم تمكن من الإمساك بالدودة المتوحشة وبعدها صب القصدير والرصاص المصهور في حلقها مما أدى إلى موتها. ولذلك استطاع الشاه الحصول على كميات كبيرة من الخيوط الحريرية التي كانت في بطنها.

وهناك إشارات عابرة وردت في مرسوم أصدره الإمبراطور الروماني «دقلديانوس» عام 301 ميلادية يشير فيه إلى النساجين المصريين الذين كانوا يعملون في قطاع غزل الحرير ونسجه، مما يؤكد أن هذه الصناعة قد أدخلت إلى الشرق الأوسط في الأزمنة الغابرة.

ولقد انتشرت صناعة غزل ونسج الحرير علاوة على التجارة في الحرير المستخرج من ديدان القز مع الفتوحات الإسلامية ولذلك وصلت هذه الصناعة إلى إيطاليا في القرن العاشر الميلادي عن طريق أسبانيا بعدما فتحها المسلمون. ويتبين من خلال دراسة جغرافية بعض البلدان ومواردها ومصادر الدخل فيها أن ثمة



طفرة في إنتاج الحرير ظلت قائمة حتى القرن الثالث عشر الميلادي عندما كانت دول الشرق الأوسط تحتكر تجارة الحرير مع أوروبا.

وفي القرن الخامس عشر الميلادي، وإثر التطورات الهامة في مجال الطاقة المائية، استطاع صناع الحرير في إيطاليا تحطيم الأسعار وتقليل اعتماد السوق على الحرير المستورد، ولكنهم كانوا يفضلون استخدام خيوط الحرير الإيراني الثقيلة الوزن وذات النوعية الممتازة في صناعة المنسوجات الحريرية المحلية. ويبدو ذلك واضحاً من المصطلحات الخاصة بالمنسوجات الحريرية التي كانت تنتج في «جنوة»- في إيطاليا- مثل «سيتا جيلا» Seta Ghella- أو الحرير الجيلاني[1] وسيتا مازندروني[2] Seta mazandroni أو الحرير المازندراني.

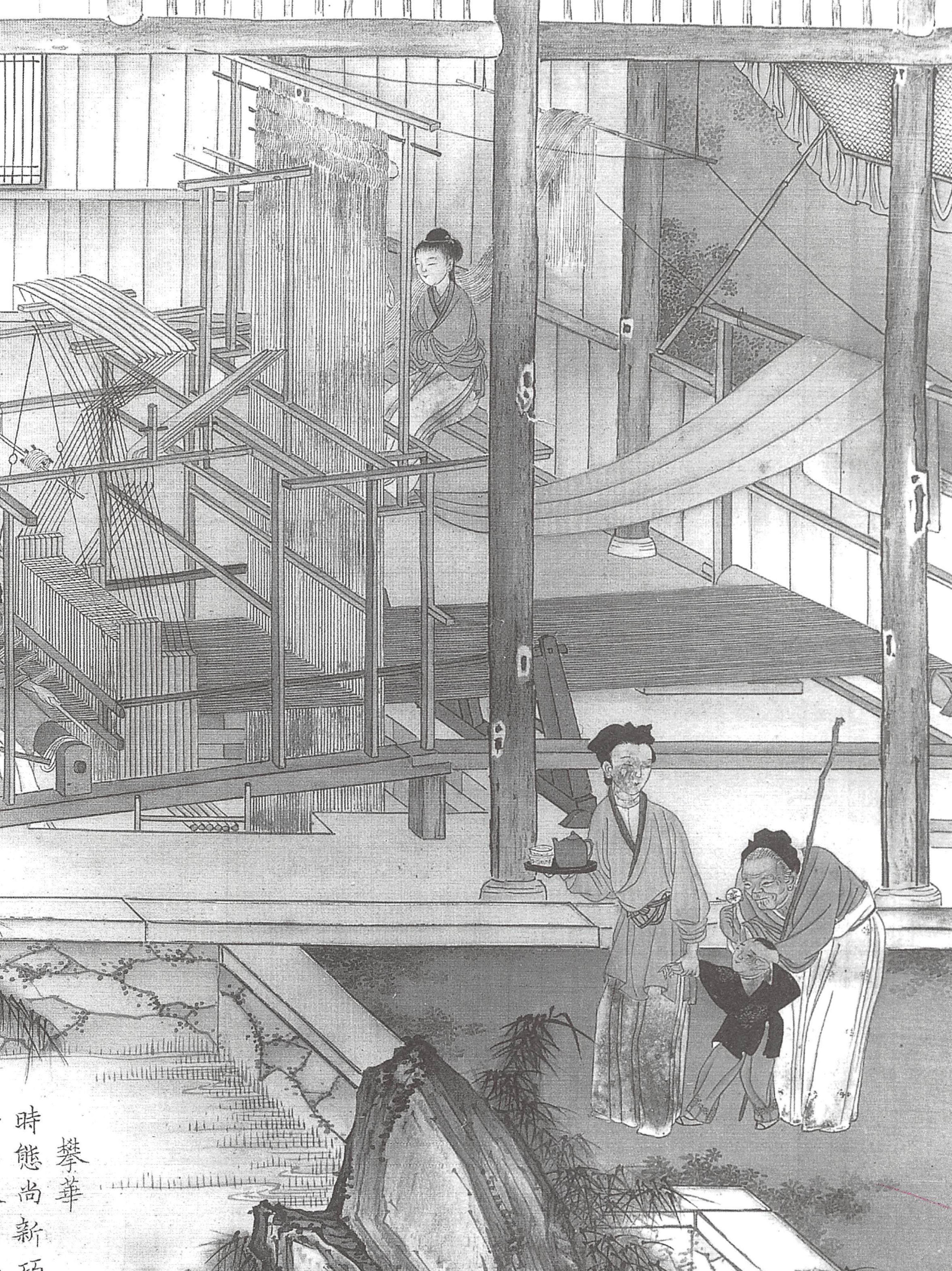
في عام 1670 اشترت شركة الهند الشرقية بمفردها من إيران زهاء 2.7 مليون كيلو من الحرير الإيراني، ولكن القلاقل السياسية في مطلع القرن الثامن عشر أثرت بشكل سلبي على المنتجات الحريرية الإيرانية، كما أدى تفشي الأمراض في ديدان القز في أواسط الستينيات من القرن التاسع عشر 1860 إلى تدمير صناعة الحرير الإيطالي تماماً. وبعد ذلك استطاع الإيطاليون إدخال معدات نسيج جديدة تعمل بالبخار، كما استطاعوا الحصول على أعداد من بيض ديدان القز الخالي من الأمراض وحاولوا إعادة الصناعة الحريرية إلى عهدها الأول، ولكن بعد فوات الأوان فقد تمكن المستوردون الأوروبيون من الوصول إلى أسواق جديدة والتعامل مع منتجين آخرين.

أما بالنسبة للمنتجات الحريرية في تركيا فإن مدينة «بورصة» - الواقعة في شمال غرب الأناضول - كانت مركزاً هاماً لتجارة وصناعة المنسوجات الحريرية في عام 1504 حيث كانت المدينة تنتج نحو تسعين صنفاً من أصناف الحرير الفاخر. ثم أدخلت دودة القز إلى المنطقة فيما بعد وبالتالي أصبحت منتجات المنسوجات الحريرية بالإضافة إلى خام الحرير المستخرج من ديدان القز تمثلان إحدى دعامات الاقتصاد العثماني منذ ذلك الحين وعلى مدار ثلاثة قرون لاحقة. ولكن مع تبدل خطوط الموضة والأزياء وتغير أذواق الملابس في مطلع القرن التاسع عشر تراجع

---

(1) تشتهر محافظة جيلان الإيرانية ومركزها مدينة رشت بإنتاج الحرير والمحافظة محاذية لبحر قزوين وكانت تسمى الديلم ويسمى سكانها الديالمة . وينتمي أهل جيلان إلى الكادوسيين من الشعوب التركية . وتوجد في جنوب المحافظة أجزاء من سلسلة جبال البرز .

(2) تشتهر محافظة مازندران الإيرانية بإنتاج الحرير وتقع المحافظة بين جبال البرز وبحر قزوين حيث المروج والغابات المكسوة بالخضرة والسواحل التي هي مقصد الزائرين، ويتحدث أهلها اللغة الطبرية وكانت في الماضي تسمى (طبرستان).


攀華
時態尚新

الطلب على المنسوجات المحلية المصنوعة من الحرير مما أدى إلى بعض التداعيات السلبية على النمو الاقتصادي في البلاد. وبالرغم من اتخاذ الإجراءات اللازمة لحماية المنتجات المحلية من المنسوجات، بالإضافة إلى إدخال الميكنة إلى تلك الصناعة الحيوية، إلا أن ذلك لم يفلح في الحد من تراجع الاقتصاد بسبب كساد صناعة المنسوجات الحريرية. وفي عام 1913 كانت مصانع النسيج في مدينة «بورصة» لا تستخدم سوى ما يعادل 6 % من إجمالي الإنتاج المحلي من الحرير.

ولقد قام العديد من الخبراء المسلمين بدراسة دودة القز مثل «الدميري» (المتوفي في عام 1405) والذي نقل عنه ما يلي: «... وإذا خرج أُطعم ورق التوت الأبيض، ولا يزال يكبر ويعظم إلى أن يصير في قدر الإصبع، وينتقل من السواد إلى البياض أولاً فأولاً، وذلك في مدة ستين يوماً على الأكثر، ثم يأخذ في النسج على نفسه بما يخرجه من فيه إلى أن ينفد ما في جوفه منه. ويكمل عليه ما يبنيه إلى أن يصير كهيئة الجوزة، ويبقى فيه محبوساً قريباً من عشرة أيام، ثم ينقب عن نفسه تلك الجوزة، فيخرج منها فراش أبيض له جناحان، لا يسكنان من الاضطراب، وعند خروجه يهيج إلى السفاد، فيلصق الذكر ذنبه بذنب الأنثى ويلتحمان مدة، ثم يفترقان، وتبرز الأنثى البزر الذي تقدم ذكره على خرق بيض، تفرش له قصداً إلى أن ينفد ما فيها منه، ثم يموتان هذا إن أريد منهما البزر وإن أريد الحرير ترك في الشمس بعد فراغه من النسيج بعشرة أيام يوماً بعض يوم فيموت». (انظر جياكار ص795، المجلد الأول، عام 1908).

ويمكن تغطية الشرانق بطبقة من الملح أو تعريضها للبخار- بدرجة معينة ومحسوبة- من أجل قتل اليرقات بداخلها. بعد ذلك تنقع الشرانق في ماء مغلي مخلوط باللبن الرائب (انظر ويلسون- Wilson 1896) مما يؤدي إلى تفكيك الشرانق وإزالة اليرقات، ثم تبدأ عملية لف خيوط الحرير على بكرات يدوية أو باستخدام معدات حديثة للقيام بتلك المهمة- وكان طول الخيوط الحريرية المستخرجة من كل شرنقة يعادل كيلومتراً طولياً – وبعد الانتهاء من عملية المط واللف تُفتل الخيوط بصورة لولبية على شكل جدائل.



صورة بالألوان المائية للمنول (المنسج) الصيني اليدوي، و الصورة مقتبسة من مخطوطة «ثقافة الحرير وصناعته» التي ترجع إلى عهد الإمبراطور كينج كانجسي (1662-1722)، و هذا النول يشبه إلى حد كبير النول الإيراني المعاصر حيث يجلس العامل في مواجهة الخيوط المثبته على المنسج. (لندن1656--1904).



الخيوط المعدنية والسِلكية Metallic threads

كانت الخيوط المصنوعة من الذهب والفضة والنحاس -الذي أدخل إلى صناعة المنسوجات مع بداية القرن التاسع عشر - تشكل جزءً رئيسياً من المواد الخام التي يستخدمها النساجون والمزخرفون (صناع الزخارف) العاملون في قطاعي النسيج وزخرفة الملابس والأقمشة والمنسوجات. وكانت الأسلاك المعدنية الرفيعة تصنع داخل قوالب تصب فيها المادة الخام، وعندما تصبح الأسلاك جاهزة للاستعمال تلف حول خيوط مصنوعة من ألياف ونسيج القطن أو الكتان أو الحرير حتى تصبح الأسلاك أكثر مرونة وقابلة للطي.

وبعد الغزو المنغولي أو التيموري - نسبة إلى تيمور لِنك — القادم من ناحية الصين تم إدخال طريقة جديدة إلى تلك الصناعة، حيث كانت الجلود الطبيعية أو المستخرجة من أحشاء الحيوانات تزين بالخيوط المعدنية ثم تقطع إلى قطاعات طولية وعرضية وتستخدم في زخرفة وتزيين القماش والملابس والمنسوجات بكافة أنواعها، كما كان اللحاء المدبوغ يستخدم لنفس الغرض بعد توشيته بالخيوط المعدنية. كما كانت الخيوط المعدنية الدائرية والرقائق المعدنية المسطحة تستخدم في زخرفة الأقمشة، وبسبب عدم مرونتها وعدم قابليتها للثني كانت توضع على سطح المنسوجات وتدعم باستخدام الحواشي التي تقوي أطراف القماش والأماكن التي وضعت فيها هذه الزخارف المعدنية.

ولقد وردت بعض الإرشادات الخاصة بكيفية التحقق من نوعية الأسلاك والخيوط المعدنية المستخدمة في صناعة المنسوجات في كتيب فارسي يرجع إلى مطلع القرن الثامن عشر، وهو عبارة عن دليل يستخدمه الإداريون والعاملون في القطاعات الحكومية وكان عنوانه بالفارسية (تذكرة الملوك — Tadhkirat al- Muluk) حسب ما ورد عن «مينورسكي» Minorsky ص59 عام 1943 ويشير الكاتب إلى ما يلي:

وفي معظم الأحيان كان الذهب والفضة (عيار 5) يستخدمان في صناعة الخيوط المعدنية التي يطرز بها القماش المقصب بشكل عام، أما القماش المقصب الفاخر فكان يتطلب إضافة خيوط ذهبية أو فضية - أو كلاهما معاً — (من عيار 10) وفي حالة الملابس والأزياء الراقية كانت الخيوط الذهبية والفضية المستخدمة في تزيين هذه النوعية المتميزة من الملابس وزخرفتها- من (عيار 15).

وقد كانت المصانع والورش التي تستخدم الخيوط المعدنية في صناعة



المنسوجات والقماش تخضع لمراقبة صارمة وإجراءات رادعة في حالة ثبوت الغش أو السرقة أو استخدام الخيوط الذهبية المستخرجة من الذهب المسروق الذي تم صهره، وكانت المحكمة المختصة تعين مسؤولاً من لديها يتولى مهمة مراقبة هذه الورش والمصانع. وبسبب الإجراءات والعقوبات الرادعة كان الخياطون يزنون القماش والمنسوجات عند استلامها من الزبائن ويعاد وزنها بعد الانتهاء من حياكتها. وكانت المنسوجات والأقمشة المصنوعة في مصر واليمن وتركيا مشهورة بالزخارف والرسوم المعدنية. ولكن لم يرد لنا أي تفاصيل عن عمليات التصنيع والمواد الخام المستخدمة في هذا الصدد.

المناسج /الأنوال

في الأدبيات الإسلامية يعد الابن الثالث لسيدنا نوح (عليه السلام) هو أول من اخترع النسيج، أما في الكتاب المقدس فإن جد نوح (أخنوخ أو إدريس) - Enoch- كان أول من عمل في مهنة الخياطة وتفصيل الملابس وحياكتها. أما في الأساطير الإيرانية – الشاهنامة - فيروى أن الشاه الثاني «طهمورث Tahmuras» كان أول من اخترع النسيج، في حين أن ابنه جمشيد كان أول من عمل في مهنة الخياطة. وحسب الدلائل التاريخية الموثقة بالصور فإن قدماء المصريين كانوا أول من صنع واستخدم آلة النول في النسيج وكان ذلك في الفترة بين عامي 5000 و3100 قبل الميلاد. وكان القدماء المصريون يستخدمون المناسج الأفقية في عمليات النسيج حتى عام 1570 قبل الميلاد حيث قاموا حينئذ باستخدام المناسج الرأسية، وظلت هذه الآلات قيد الاستعمال حتى عام 1070 قبل الميلاد.

ومن الواضح للعيان أن النول البدائي الذي تشد فوقه خيوط النسيج ظل وما زال يستعمل في العالم الإسلامي على نطاق واسع، خاصة في إنتاج السجاد المحلي المسطح. ولم ترد أي بيانات عن التاريخ الذي بدأ عنده الصناع في العالم الإسلامي في استخدام النول الأفقي أو النول ذي النطاق المثبت على حامل ثلاثي القوائم ولكن من المؤكد أن هذه النوعية من المناسج قد دخلت إلى الخدمة منذ العصور الغابرة. ومن المعروف أن النول البدائي الذي يثبت في الأرض بأوتاد أو بدعامات كان منتشراً في المناطق الريفية وفي المجتمعات البدوية بسبب سرعة تفكيكه ونقله من مكان إلى آخر بالرغم من أن مسألة الفك والتركيب المستمرة كانت تؤدي إلى مشاكل عديدة في عمليات النسيج سواء من حيث الكم أو الكيف.



وحسب الدراسة التي قام بها «وير» (Weir 1970) فإن المناسج الرأسية التي كانت قد بدأت في الاندثار منذ ثلاثينيات القرن الماضي1930 قد اختفت تماماً في فلسطين والمناطق المحيطة بها، على الرغم من أنها ما زالت تستخدم في أواسط بلاد الأناضول وفي آسيا الصغرى في إنتاج السجاد. وكانت خيوط النسيج توضع فوق النول وتتم عملية النسيج باستخدام الذراعين العلوي والسفلي للنول، وإذا اقتضى الأمر في بعض الأحيان يتم استخدام ذراع ثالثة تثبت بإحكام خلف الإطار الخارجي للنول، ولكن في معظم الأحيان تتم عملية النسيج عن طريق الذراعين- العلوي والسفلي- المتحركين في مقدمة النول بحيث تتم عملية فك وإعادة لف خيوط النسيج أثناء مراحل الإنتاج المختلفة.

وحسب مصادر مصرية - ترجع إلى فترة العصور الوسطى -كان النساجون المصريون[1] ينتجون ثوباً يسمى «البَدَنه- Badana» وكان الثوب ينسج على النول ولا يحتاج إلى عمليات قص وتفصيل وحياكة كالمعتاد، وهذا الثوب كان يحتاج إلى نوعية من المناسج الأسطوانية أو الأنبوبية الشكل، ولكن لا يوجد لدينا حتى الآن أي بيانات تؤكد على وجود مناسج على هذه الشاكلة سوى في سورية وفلسطين. وقد أدخلت هذه النوعية من المناسج في القرن العشرين كما ورد في دراسة هالد (Hald ،1980).

وفي إطار الحديث عن المناسج تجدر بنا الإشارة إلى المناويل ذات الثقالات أو الشدادات التي تعتمد على وجود مجموعة من الأثقال تساعد على شد وتعديل خيوط السداة (ما مد من الخيوط طولاً) ولقد تضاءل استخدام هذه الثقالات في بداية العصور الوسطى عندما أدخلت خيوط القطن في عمليات النسيج، وكانت الثقالات قد استخدمت في المناسج الأفقية للمساعدة على شد الخيوط الطويلة ولقد عثر على هذه المناسج في بلاد الشام وإيران (انظر واير 1970 & ولف 1966).

وكان باستطاعة عامل النسيج - الجالس أمام النول الأفقي أو الرأسي- أن يصنع خيوط نسيج «الكنفا» أو النسيج المزدان بالرسوم والصور، وقد كان هذا الأسلوب متبعاً في إيران منذ الألفية الثانية قبل الميلاد. وكان عمال النسيج، على الأنوال البداية يقومون بلف خيوط السداة أو السدى (الخيوط الطولية او العمودية

(1) استخدم النساجون المصريون الأنوال الأفقية والرأسية قبل دخول الاسلام كما استخدموا أساليب النسيج القباطى ذي اللحمات غير الممتدة أي اللحمات التي لا تمتد بعرض قطعة النسيج. وظلت هذه الطريقة مرتبطة بمصر سواء كان الصانع مسلماً أو قبطياً مثلما ارتبط نسيج الموسلين بالموصل، وكما ارتبط النسيج الدمشقي بدمشق.



الرفيعة التى يتكون المنسج من صفين منها تلحمهما الطعمة (اللحمة) وتوجد في مقدمة النول وتمثل القاعدة الأساسية للنسيج)[1] أما خيوط اللحمة (فهى الخيوط العرضية التي توضع بطريقة يدوية خلف السداة على شكل ضفائر وهي أغلظ حجماً من خيوط السدى، ويتم تمريرها من بين خيوط السدى، وبالتحام هذه الخيوط معاً يتكون النسيج). ومع مرور الزمن أصبحت عملية التضفير تتم بطرق آلية مما أدى إلى زيادة الإنتاج. ولقد انتشرت ماكينات النسيج الآلية في آسيا بوتيرة تختلف من بلد إلى بلد ومن منطقة إلى أخرى. وفي الألفية الأولى قبل الميلاد تم إنتاج النسيج القطني المضلع (التويل- Twill) للمرة الأولى.

أما بالنسبة للأنوال ذات الإطار الأفقي المثبت في الأرض فقد استخدمت في مصر منذ القرن الثاني قبل الميلاد ثم انتشرت في بلدان الشرق الأوسط، ثم انتقلت لأوروبا. وفي بلاد جنوب بحر قزوين وخاصة إيران ظهر مصطلح «باتشا- Pa-chah) الذي ارتبط بالأنوال الأفقية، والكلمة تعني بالفارسية «حفرة القدم» أو المنطقة التي يضع فيها عامل النول قدميه أثناء تشغيل النول/المنول الذي يعمل بالدواسة أو المدوس Treadle (ذراع تحرك بالقدم). ومرة أخرى احتار المؤرخون المتخصصون في النسيج في تحديد المنطقة التي نشأت فيها هذه النوعية من الأنوال، ومن المؤرخين من أشار إلى الصين، ومنهم من اعتبر الهند بلد المنشأ لهذه الأنوال التي تعمل بالدواسات.

إن أعداد الثقالات أو الشدادات (آلات بدائية لشد الخيوط) المثبتة على كل نول/منول كانت تختلف حسب مساحة إطاره الخارجي. وكان أكبر نول يحتوي على 80 ثقالة أو شدادة على الأكثر، وربما كانت المنسوجات ذات التصاميم المعقدة تحتاج إلى المزيد من هذه الثقالات. ولذلك كان لاختراع النول الجرار الذي يعمل عن طريق الجر

---

(1) من أنواع المنسوجات، النسيج ذو اللحمة الزائدة وهي طريقة استخدمت في صناعة المنسوجات وزخرفتها، وتنشأ زخارف اللحمة الزائدة من ظهور واختفاء خيوط اللحمة الممتدة في عرض المنسوج وتقاطعها مع خيوط السدى العمودية . ويوجد نوعان من زخارف اللحمة : الحقيقية والتقليدية . والفارق بينهما أن في زخارف اللحمة الزائدة الحقيقية توجد لحمة أخرى بلون مختلف عن لون الأرضية تتخلل اللحمات الأصلية كى تكون الزخارف، أما في زخارف اللحمة الزائدة التقليدية فلا يوجد سوى اللحمة الأصلية. أما نسيج الزردخان وهو من أبسط المنسوجات المركبة من الناحية الصناعية فيتميز بظهور ألوان اللحمة على وجهي النسيج مع اختفاء خيوط السدى تماماً. ويستخدم في صناعته لحمتان او أكثر بألوان متباينة مع إعداد سداتين تختفي إحداهما تماماً بين لحمات سطحى المنسوج . وكلمة (زردخان) فارسية الأصل وتعني (دار السلاح) وقد أطلقت على هذه النوعية من المنسوجات لأن الدروع المصنوعة من الزرد كانت تغطى بطبقة من النسيج السميك المزركش المصنوع من الحرير الأصفر والأحمر.



وليس عن طريق الشد، سواء في الصين أو في سورية في القرن الأول بعد الميلاد، أثر فعال في الحد من استخدام الثقالات. وقد ساهم هذا النول في الإسراع في إتمام عملية النسيج، خاصة المنسوجات ذات الأشكال والنماذج المتعددة، ولكن العمل على النول الجرار كان يحتاج إلى وقت طويل لإعداد الخيوط قبل بدء عملية النسيج حيث كانت الخيوط الموجودة في السداة (الخيوط الطولية التي تمثل الجزء الرئيسي من النسيج) تقسم لعدة مجموعات تحتوي كل منها على ما بين ثلاثة إلى ستة خيوط. وكانت هذه الطريقة المتبعة في عملية النسيج تصلح لإنتاج المنسوجات ذات الأشكال المتداخلة والخطوط المعقدة، ولكنها لم تكن تصلح لغزل الخيوط الفردية/المفردة، لأن خيوط النسيج المستعملة كانت على شكل مجموعات.

وفي عام 1760 تم إيجاد حل لهذه المشكلة عندما اخترع الفرنسيون آلة نسيج جديدة أطلق عليها اسم «نظام جاكوار» - نسبة إلى مخترع النول وهو الفرنسي جوزيف ماري جاكوار- وهي آلة حديثة للنسيج والتطريز. وعلى الرغم من أن صناع المنسوجات والأقمشة الإسلامية لم يسارعوا باستيراد نظام النسيج الفرنسي عند ظهوره في القرن الثامن عشر إلا أنهم قد فطنوا إلى أهمية استخدام التكنولوجيا الفرنسية في صناعة المنسوجات ولذلك بدأوا في استيراد هذه الأنظمة في منتصف القرن التاسع عشر.

وكانت عدة النول الفرنسي تتكون من سلسلة من اللقاطات (أدوات تستخدم في نسيج القماش) والثقالات تتحكم كل منها في نسج خيط واحد مفرد، ويتم تشغيل هذه الآلة بشكل مبسط للغاية عن طريق دواسة قدم ولذلك تم الاستغناء عن عامل الجر الذي كان وجوده ضروريا في تشغيل المنول البدائي القديم [1]. وبفضل هذا النول الجديد استطاع النساجون التحكم في عمليات النسيج المعقدة وإنتاج منسوجات ذات أشكال ورسوم أكثر جاذبية كما ازدادت كميات الإنتاج بسبب سرعة

---

(1) النول البدائي نوعان : أفقي وعمودي (رأسي) والأخير عبارة عن قائمتين رأسيتين من الخشب ودعامتين إحداهما سفلية متحركة والأخرى علوية ثابتة، وتشد بهما خيوط السدى وتثبت الآلة بأربعة أعمدة مثبتة بالحوائط خلف الناسج مع ترك مسافة تسمح بجلوس العامل بين النسيج والحائط. ويحتوي النول على خشبة تثبيت الخيوط وهي عبارة عن قطعتين من الخشب توضعان بشكل أفقي إحداهما تثبت من أعلى والأخرى من أسفل وفي أطرافهما شق عريض وفي جسم القطعتين ثقوب لتثبيت خيوط السدى بعد ربطها بواسطة خيوط سميكة- كل ثلاثة خيوط من الغزل على حدة. ثم يتم تعشيق الخشبة العليا من الجانبين – بوضع أفقي- مع طرفي عمودي الوقافات من أعلى بعد أن يتم لف السدى عليها ثم تثبت الخشبة السفلية مع الطرف الأسفل للسدى كما يثبت الخشب الأفقي على الوقافات الجانبية عن طريق قطع حديدية طولية قابلة للتحويل. ثم تشد خيوط السدى بقوة عن طريق خشبة تثبيت الخيوط.



هذه الآلة في إتمام عمليات النسيج في وقت قياسي، وعندما تم استيراد هذه الآلة وأحضرت إلى الدول الإسلامية اقتصر استخدامها داخل المصانع المملوكة للدولة في عدد من البلدان التابعة للخلافة العثمانية، ولكنها لم تنتشر على نطاق واسع مقارنة بأعداد الأنوال المماثلة التي كانت موجودة آنذاك في مدينة ليون الفرنسية بمفردها وكان عددها يناهز 18000 نول في عام 1812.

مثبتات الألوان والمبيضات

تعتبر أحجار الشب (الزاج بالفارسية والساب بالتركية) من أشهر مثبتات الألوان والصبغات، كما كان الشب يستخدم في دباغة الجلود وفي صناعة اللباد والمنسوجات الحريرية والصوفية. وكانت أحجار الشب من المواد الخام القيمة التي تصدرها مصر وإيران وبلاد الأناضول. وفي عام 1192 قامت وزارة المالية المصرية- التي كانت تحتكر إنتاج وصناعة الشب- بتصدير 800000 كيلو من هذه الأحجار إلى الخارج. وبعد انهيار التجارة بين مصر وإيطاليا بسبب تناقص الإنتاج المصري من الشب لجأ الإيطاليون وخاصة سكان جنوة إلى استيراد الشب من الأناضول حيث تم إنتاج نفس الكمية التي كانت إيطاليا تستوردها كل عام من مصر، في مدينة كراهيسار karahisar التركية بمفردها.

وكان يمكن استخدام بعض المواد الأخرى في عملية تثبيت الألوان مثل أملاح الحديد والنحاس والقلويات التي تحتوي على زيت التربنتينة وحمض التنيك (المستخرج من شجر الصنوبر) والأحماض المستخرجة من أوراق الفستق Pistachio والعصارة الكبدية الصفراء gall وعفص البلوط Oak gall (الذي كان ينتج في حلب وأزمير وكان يسمى بالعفص التركي) بالإضافة إلى العصارات المستخرجة من تفاح البحر الميت) وكانت هذه الأحماض والعصارات تغلى ثم يتم استخدامها كمثبت للون والصبغة[1].

وكانت هذه المثبتات تزيد الألوان بريقاً وتتحكم في درجات اللون في حالة إضافة بعض المواد إليها. مثلاً عند إضافة نبات الفوة madder الصبغي إلى الشب

(1) استعمل صناع المنسوجات عدة أصباغ طبيعية وتنقسم مواد الصباغة في أوائل العهد الإسلامي قسمين: القسم الأول عبارة عن أصباغ نباتية مثل الأهرة وهي صبغة صفراء تميل للاخضرار علاوة على الزعفران والعصفر والكركم وهو نبات استوائي يستخرج من جذوره بعد طحنها عصارة صفراء والشلجم وهو نبات له عصارة حمراء داكنة. أما القسم الثاني فيشتمل على أصباغ حيوانية وتستخرج من بعض الحشرات والديدان مثل اللعلى وهي صبغة حمراء تؤخذ من حشرة تنمو على أشجار صمغية وصبغة حمراء أخرى تستخرج من الدودة القرمزية.



النقي ينتج اللون الأحمر الغامق، وعند إضافة نبات الفوة إلى الشب وحمض الحديد ينتج اللون الأحمر المائل إلى البني أو الأحمر المائل إلى السواد، وعند إضافة الشب إلى القصدير يمكن الحصول على اللون الوردي وعند إضافة اللبنة إلى الشب يمكن الحصول على اللون الأحمر الفاقع - وفي جميع الأحوال يستخدم نبات الفوه الصبغي بالطبع.

وكان البول البشري يستخدم كمادة مذيبة ومزيلة للألوان ولكن المنسوجات والأقمشة التي كانت تنقع في البول كانت نجسة (من وجهة النظر الإسلامية). ولذلك حرم رجال الدين الإسلامي على النساء الأرامل ارتداء أي ملابس ملونة أو مصبوغة أثناء فترة العدة أو العزلة عن المجتمع التي تعقب وفاة الزوج (انظر لاين - Lane 1874).

وكما يشير اسم «وادي النطرون» في مصر - يقع الوادي بين القاهرة والإسكندرية - فإنه كان في الماضي من المناطق الشهيرة بإنتاج مادة النطرون التي كانت تستخدم في تبيض النسيج وخاصة النسيج القطني والصوفي. وقد احتكرت الحكومات المتعقابة تجارة النطرون وكان القنطار (62 كيلو) يباع في أواخر القرن العاشر بحوالي 70 درهماً فضياً.

الصبغات

وفق الأدبيات الواردة في سجلات وقوانين الحسبة فقد كان الصباغون في العالم الإسلامي يلجأون إلى الحيل والخداع وذلك باستخدام صبغات رديئة بسبب ارتفاع أسعار الصبغات ذات المواصفات الأصلية، والنوعيات الجيدة. ولقد ظلت عملية صباغة المنسوجات سراً من أسرار نقابات الصباغين في البلدان الاسلامية مما أصاب التجار الأوروبيين بالإحباط بسبب عجزهم عن معرفة أسرار تلك المهنة (انظر Hakluyt- 1903) بالرغم من إلمامهم ببعض المعلومات الأساسية المستقاة من علوم الصيدلة الإسلامية.

وكانت الحكومات القائمة آنذاك تدعم نقابات الصباغين بسبب أهمية هذه الحرفة بالنسبة للاقتصاد المحلي. وبعد إنشائه لمدينة «الرملة» التي كانت في زمام الأراضي السورية شيد الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك (715-717) دار الصباغين بعد حصوله على موافقة الحكومة والأعيان وكبار السلطات في البلاط



الصورة في ص 57 لأحد العمال الذين يقومون بعملية الصباغة باستخدام «النيلة» في «بيت عبود» باليمن عام 1983.





الملكي[1]. كما أنشأ رشيد الدين، كبير الإداريين إبان حكم الإلخانات[2] المغولية (المتوفي سنه 1318) داراً لصك العملة وداراً لصناعة الأوراق بالإضافة إلى مؤسسة للنسيج.

أما الصبغات الأوروبية المستخرجة من الأنيلين وهو خليط من الفحم والقار فقد انتشرت في القرن التاسع عشر، ثم انتشرت في البلاد مواد عديدة كيماوية تستخدم في الصباغات. وفي بادئ الأمر كانت الصبغات المستخرجة من الفحم والقار غير مألوفة بسبب ألوانها المحددة، ومع مرور الوقت أنتجت صبغات جديدة ذات ألوان غامقة وأخرى فاتحة ولامعة، بدرجات متفاوتة. وفي نفس الوقت بدأ الصباغون يتجهون إلى الصباغة على نطاق واسع بدلاً من صباغة الكميات المحدودة من المنسوجات. وبسبب تنوع الألوان والصبغات أصبح ممكناً إنتاج المنسوجات والأقمشة المتنوعة والمتعددة الألوان.

لم تخضع المنسوجات سواء في عهد ما قبل الإسلام أو في العهد الإسلامي إلى عمليات التحليل الكيميائي إلا قليلاً منها، ولكن النصوص التاريخية تثبت انتشار بعض الصبغات على نطاق واسع. مثلاً صبغة النيلة المستخرجة من شجر النيلة - المسمى بالتركية «سيفيت» وبالفارسية «رانجي كرماني» - كانت الصبغة ذات اللون الأزرق المفضلة في مصر واليمن وفلسطين وإيران وكانت تنتج بنوعيات ودرجات مختلفة في هذه البلدان.

كما كانت مواد الصباغة تستخرج من جذور شجرة الخرنوب وحسب ما ورد في أدبيات قانون الحسبة فإن هذه الصبغة لم تكن جيدة بل كانت من بين الصبغات الرديئة. أما بالنسبة للصباغات المستخرجة من نبات «الوسمة» woad (وهو نبات عشبي أوروبي المنشأ يستخرج من أوراقه صبغ أزرق) فقد تراجعت أسعارها بشكل دراماتيكي في العصور الوسطى. وعند إضافة نبات الحنة ومسحوق الزاج (مادة تدخل في صناعة الزجاج) إلى صبغة النيلة ينتج لون أسود غامق، دون استخدام أي مذيبات للألوان. وكانت أوراق نبات النيلة الصيفية تخمر في الماء لمدة ليلة ثم يتم إخراجها عن طريق المنخل وبعد ذلك ينقع النسيج في المحلول المائي وبعد تعرض

---

(1) عبارة عن ورشة أو مصنع للصباغة.

(2) الإلخانات سلاله مغولية حكمت بلاد فارس والعراق وأجزاء من الشام وشرق الأناضول والقوقاز وكان مقرها مدينتي تبريز وسلطانية.





قطاع من نسيج حريري مزخرف مطبوع (عن كليشيه) بأسلوب جياكس الصيني، وترجع هذه القطعة إلى القرن الثامن الميلادي، وقد صنعت في منطقة دنهونج التابعة لحوض التاريم. ثمة منسوجات إسلامية على نفس الطراز تعود إلى الفترة من القرن الثامن إلى القرن العاشر الميلادي ما زالت موجودة في المتاحف حول العالم. (لندن 876).

النسيج للهواء المؤكسد - الممزوج بالأوكسجين- يكتسب اللون الأزرق النيلي. ولقد تسبب هذا التفاعل الكيميائي في الحيرة للعاملين في مجال الطباعة حتى أواسط القرن الثامن عشر.

وكانت نباتات النيلة تزرع على نطاق واسع بسبب المردود المادي للمحصول الذي يجنى كل مائة يوم، ولكن هذه النباتات تحتاج إلى مهارات عالية في الري وبالتالي كانت زراعتها عالية التكلفة. وحتى الربع الثاني من القرن التاسع عشر تولّت الحكومة المصرية الإشراف على زراعة نباتات النيلة التي تدر عليها أرباحاً هائلة ومع ذلك لم يكن المحصول المحلي يكفي حاجة ورش النسيج ولذلك كانت الحكومة تستورده من اليمن والهند لتلبية الطلبات المحلية.

وكانت أفضل صبغات اللون الأحمر تستخرج من ثلاث فصائل من الحشرات تتغذى على الأشجار والحشائش: أما النوع الأول من هذه الحشرات فينتمي إلى فصيلة «كيرموكوكس فيرميلو»، والنوع الثاني ينتمي إلى سلالة حشرية تسمى «كوكوس إليسز» وكلاهما يعيش فوق أشجار السنديان (البلوط)، أما النوع الثالث وهو من فصيلة «بورفيروفورا هاميلي» فكان يعيش على أنواع من العشب في منطقة القوقاز.



لقد كانت الصبغة المستخرجة من هذه الحشرات من أهم الصبغات المستخدمة في صناعة الحرير وتلوينه طوال العهد الإسلامي الوسيط، ولقد تم الخلط بينها وبين صبغات مشابهة في الأدبيات الإسلامية. وفي القرن التاسع الميلادي روي عن الجاحظ (انظر سرجينت ص72 - Serjeant 1972) قوله إن اللون القرمزي (أو صبغة القرمز) مستخرج من إحدى الديدان، وكلمة دودة تسمى بالفارسية (قيرم). ويرى الجاحظ حسب ما ورد في دراسة سرجينت أن القرمز هو نوع من الحشائش تسكن في جذوره دودة لونها أحمر. ويعتقد الجاحظ أن هذه النوعية من الحشائش غير معروفة ولا أحد يدري أين تزرع فيما عدا بعض اليهود الذين ينتمون إلى مذهب توراتي معين. هؤلاء القوم هم من يقوم كل عام بجمع هذه الديدان في الشهر القمري الثاني عشر وفق ما ورد عن الجاحظ.

أما بالنسبة لنبات «الفوة» madder الصبغي، المعروف في اللغة التركية باسم «كيز لكوك»، وفي الفارسية باسم «روناس» فيتم استخراجه من المسحوق المجفف لجذور إحدى النباتات المسماة «روبيا تنكتورام» والتي تنمو في أواسط آسيا وجزيرة أيبيريا (الأندلس) وكان هذا النبات يصدر بكميات كبيرة إلى الهند وكانت زراعة النبات تستغرق ثلاثة أعوام حتى يتم حصاده. ومن أجل الحصول على اللون الأحمر الغامق كان النسيج القطني ينقع عدة مرات في محلول الشب وزيت الزيتون ثم يعصر النسيج وبعد ذلك ينقع في صبغة «الفوة».

أما عمليات الصباغة التي تستهدف كميات كبيرة من المنسوجات فكانت تتم بمنتهى الحذر وبعد الانتهاء من الصباغة تبدأ عمليات التنظيف بالماء وروث الحيوانات وكانت صبغة اللون الأحمر الزاهي المائل إلى صبغة البرتقالي تستخرج من «الزنجفر» Cinnabar بسبب احتوائه على كبريتيد الزئبقيك، وكانت هذه المادة الخام تأتي من زنجبار، وبالإضافة إلى «الزنجفر» كانت الحنة والأشجار البرازيلية تستخدم في الصباغة بسبب رخص أثمانها.

ويبدو أن كلمة scarlet الإنجليزية التي تعني الملابس الصوفية ذات اللون القرمزي، ذات أصول عربية وفارسية فربما كانت مشتقة من كلمة (saqallat) صقلات الفارسية، غير أن علماء اللغة في أوروبا يعتقدون أنها مشتقة من كلمة(sigillatus) اللاتينية سيجلاتوس. وتعتقد المؤلفة أن كلمة «صقلتون – siqlatun» التي كانت تستخدم في إسبانيا في العصور الوسطى هي كلمة من أصول عربية وكانت تعني



نوعاً من المنسوجات الحريرية الحمراء، ولكن المؤرخين حسب رؤية مؤلفة الكتاب لم ينتبهوا إلى هذه الكلمة.

لقد كانت الألوان الصفراء والخضراء منبوذة في المجتمعات الإسلامية القديمة وكانت أفضل الصبغات الصفراء تستخرج من الزعفران - المعروف في اللغة التركية باسم «سفران» وفي الفارسية باسم «زعفران» ولكن التكلفة الباهظة التي تتطلبها زراعة هذا النبات الذي يُروى زهاء خمسمائة ألف مرة جعل من صبغة الزعفران حكراً على المنسوجات الحريرية الغالية الثمن.

وكانت الصبغات الشعبية تستخرج من العديد من المصادر مثل نبات الكركم[1] Turmeric، وأشجار السماق sumac، وقشور ولحاء ثمار الرمان وأزهار العُصفر safflower (القرطيم) التي تستخرج منها صبغة تشبه صبغة الزعفران، بجانب الصبغات المستخرجة من أزهار نبات العايق[2] larkspur أو أشجار النبق وشجر البرباريس[3] barberry، وأوراق كروم العنب وبعض النباتات والأشجار التي كانت تنمو في اليمن.

وكانت عمليات الصباغة المزدوجة التى تهدف إلى الحصول على درجات متعددة من اللون الأخضر تتم عن طريق صبغ المنسوجات أولاً باللون الأصفر المستخرج من أزهار نباتات العايق أو ثمار النبق buckthorn-berries ثم تصبغ بصبغة النيلة الزرقاء. ولكن الحصول على هذا اللون بدرجاته المختلفة كان عالي التكلفة كما يبدو. وكان اللون البنفسجي (بالفارسية «بنفش - banafsh»)ينتج من جراء تركيبات معينة تخلط فيها الصبغات المستخرجة من ثمار النبق بالصبغات المستخرجة من أزهار نباتات العايق.

الطباعة على المنسوجات وصباغتها

يرجع أسلوب الصباغة الذي يقتضي تغطية أماكن محددة من النسيج بالشمع

(1) الكركم نبات من الفصيلة الزنجبيلية ويستخدم كصبغ أو تابل وشجرة السماق من الفصيلة البطمية وتستخدم في الدباغة والصباغة ويستخرج المسحوق من أوراق السماق وأزهاره المجففة.

(2) نبات ذو أزهار جميلة اللون .

(3) البرباريس شجر صغير له زهر أصفر اللون.



أو الصمغ أو معجون الطين المقاوم للصبغات والألوان إلى القرن الثاني قبل الميلاد، فقد عثر على بقايا منسوجات مصرية من الصوف والكتان قد نسجت بالأسلوب المشار إليه آنفاً في القرن الثاني قبل الميلاد وفي القرن السادس بعد الميلاد على التوالي. ومن المرجح أن هذا الأسلوب في الصباغة لم يكن شائعاً إبان العهد الإسلامي الأول ولكنه انتشر فيما بعد حيث عثر على خريطة للعالم مرسومة بالشمع وملونة بألوان عديدة وكانت الخريطة مثبته على قماش مصري مصنوع من الكتان. (انظردراسة سرجينت ص 140 - Serjeant 1972).

ثمة أسلوب آخر في الصباغة كان سائداً في الشرق الأوسط حيث كانت بعض خيوط النسيج تصبغ بألوان معينة بينما تبقى خيوط أخرى على حالها، وقد أطلق الصباغون في إندونيسيا اسم (إيكات[1] Ikat) على هذه الطريقة التي تعتمد على ربط خيوط النسيج أثناء الصباغة وهو اسم مشتق من اللغة الميلاوية. وقد انتشرت هذه الطريقة في بلاد اليمن إبان العصور الوسطى وفي وسط آسيا وسوريا وتركيا في عصور لاحقة. وتسمى هذه الطريقة في اللغة الأوزبكية (أبرانت- abrant) وفي العربية تسمى بطريقة «العصب». وكان نفس الاسم يطلق على النسيج المصبوغ بهذه الطريقة والذي انتشر في بلدان الشرق الأوسط. وكانت خيوط النسيج المربوطة على طريقة العصب لا تتأثر بالألوان أثناء الصبغة، وأثناء عملية النسيج كان النساجون يضعون الخيوط المصبوغة بطريقة معينة تمكنهم من الحصول على التصاميم والأشكال التي يرغبون فيها. وكانت عملية تثبيت الخيوط على المغازل تستغرق وقتاً طويلاً وتستلزم جهوداً مضنية. ولكن هذه النوعية من المنسوجات كانت أكثر شهرة في بلاد الهند، ولم تتمتع بنفس الدرجة من القبول لدى سكان منطقة الشرق الأوسط.

وهناك طريقة أخرى للصباغة كانت معروفة في بلاد الصين وتعرف باسم طريقة «جياكس»، أو (تقنية جياكس)، ويرجع هذا الأسلوب في الصباغة إلى منطقة حوض التاريم وعثر على بعض بقايا المنسوجات الحريرية التي صبغت وفق هذه الطريقة. وتقتضي هذه التقنية تثبيت عدة طبقات من الحرير بين لوحين خشبيين عليهما نقوش، وتحتوي هذه الألواح - التي يتم شدها فوق النسيج الحريري - على ثقوب وفتحات

---

(1) النسيج المطرز – إيكات – يرجع إلى أصول إندونيسية لأن كلمة Ikat هي كلمة من اللغة الميلاوية وتعني «ربط خيوط النسيج الملونة معاً بهدف إنتاج نسيج مطرز وقد انتشرت هذه النوعية من المنسوجات في جنوب شرقي آسيا وفي أواسط آسيا وكانت بلدان مثل بخاري وسمر قند وأوزباكستان مشهورة بهذه المنسوجات.



صغيرة يتم من خلالها صب الصبغات أو مزيلات الصبغات حسب الطلب[1].

أما بالنسبة للطباعة على الأوراق فقد نشأت في الصين في مطلع القرن الثامن الميلادي وفق بعض الآراء (انظر دراسة تسيان Tsien 1985) بالرغم من أن ثمة دلائل عثر عليها في إحدى المقابر تشير إلى أن الطباعة على الأوراق ترجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد حسب ما ورد في دراسة إيستود - Eastwood 1990 نقلاً عن ريباود Riboud. أما الطباعة على الورق فقد بدأت في الشرق الإسلامي في عام 900 بعد الميلاد حيث استخدمت الأحبار في الطباعة بدلاً من الصبغات الأخرى. وبالنسبة للمنسوجات القطنية المطبوعة التي عثر عليها في مصر، وكانت ترجع للعصور الوسطى، فيبدو أنها كانت هندية المنشأ حسب ما ورد عن بعض الدراسات التي قام بها باحثون مثل إيستود- Eastwood 1990 وجيتنجر - Gittinger 1982. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن نؤكد أن الطباعة على الورق والمنسوجات - على نطاق واسع- قد انتشرت في الأراضي التابعة لدولة المماليك، على الأقل، في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ثم انطلقت من هناك وعمت أرجاء العالم الإسلامي خاصة في القرن السابع عشر. وكان عمال الطباعة يستخدمون الفرشاة أو الأقلام في عمليات إزالة الألوان من مناطق محددة في النسيج أو لإضافة ألوان جديدة ومتنوعة تظل ثابتة بعد عملية الغسيل التي تعقب الطباعة. وبعد الانتهاء من الطباعة على النسيج، كانت المنسوجات تغمر في الصبغات ثم تستخرج وتغسل ويتم إزالة الألوان غير المرغوب فيها، وتتكرر هذه الطقوس حتى الحصول على الألوان المناسبة والمطلوبة.

التوشية

لقد تجاهل المؤرخون الفنيون فنون التطريز والزخرفة (التوشية) على المنسوجات الإسلامية. وقد انتشرت الزخرفة والتطريز على القماش والمنسوجات

---

(1) تشبه هذه الطريقة في الزخرفة عن طريق الطباعة الطرق المستخدمة في مصر أثناء العهد الإسلامي عندما كانت عملية الطباعة تتم بواسطة قوالب مصنوعة من الخشب تحفر عليها الزخارف المراد طباعتها ثم تغمس في الأصباغ وتطبع على قطع النسيج . وعندما تكون الزخارف المحفورة على القالب بارزة فسوف تظهر على النسيج بلون الأصباغ المستعملة، أما لو كانت الزخارف غائرة على القالب الخشبي فسوف تأخذ الزخارف نفس لون النسيج في حين يأخذ الاطار المحيط بها نفس لون الأصباغ المستخدمة. أما الشمع فكان يغطى المساحات التى لا يراد صباغتها بلون معين.



من شرق العالم الإسلامي إلى غربه ومن شماله إلى جنوبه سواء كان ذلك على الملابس الخاصة بأفراد بعينهم أو على المنسوجات ذات الأطوال العملاقة. وكان الناس يفضلونها لأنها أقل كلفة من تزيين الملابس بالحرير، كما أنها تتيح للمطرز والمزخرف فرصة للإبداع والابتكار، بينما كان عمال المناسج غير قادرين على إنتاج أشكال جديدة وتصاميم مبتكرة بسبب إمكانيات المغزل الجرار drawloom المحدودة الذي ينتج نموذجاً تقليدياً ونمطياً من المنسوجات. وحسب الوثائق التي ترجع للعصور الوسطى فإن أجور المزخرفين وعمال التوشية من الرجال كانت متدنية.

كما كان هؤلاء الصناع في إيران في القرن العشرين يتقاضون أجوراً ورواتبَ منخفضة لأن الأجر كان يحدد وفق وزن النسيج عند اكتمال المنتج. وقد أصبح عمال التوشية من الرجال في البلدان الاسلامية يتعاملون مع خيوط الذهب والفضة عندما بدأ إنتاج كسوة الكعبة المشرفة ذات التطريز الفاخر. وأصبحت هذه المهنة حكراً على الرجال لأن النساء غير مسموح لهن بذلك بسبب دخول الرجال عليهن طوال الوقت في اطار عمليات المتابعة المستمرة من أصحاب الشأن للعمل في كساء الكعبة خشية من سرقة خيوط الذهب والفضة التي تستخدم في عمليات التطريز. وحتى وقت قريب كان الاعتقاد السائد في آسيا الوسطى يقتضي عدم عمل النساء في التطريز الذي يتضمن التعامل مع الخيوط المعدنية كالذهب والفضة والنحاس حيث كان الناس يعتقدون أن المرأة تدنس هذه المنسوجات. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن أحدث البحوث الأمريكية في مجال الإنتاج الذري والإشعاعي أثبتت أن كفوف الأيدي النسائية - أثناء فترة الحيض الشهرية - تفرز مادة ذات تأثير حمضي فعال – مما قد يؤثر على النسيج.

وبالرغم من انخفاض القيمة التجارية والمادية لصناع الزخارف وعمال التطريز، إلا أن القماش والمنسوجات الموشاة تعتبر هدية قيمة وشرفاً عظيماً لمن ينالها. ولذلك فإن الكلمة ذات الأصول الفارسية طرازيدان - Tarazidan التي تعني «التطريز» قد أطلقت على الأحزمة والوشاحات والأطواق والأربطة التي توضع على الملابس الملكية وغيرها من المنسوجات ذات الصلة بقصور الأباطرة والسلاطين إبان العصور الوسطى. وحتى الآن تعد المنسوجات والأقمشة والأغطية المطرزة من ضروريات الزينة التي توضع فوق السرائر ليلة الزفاف وعند ختان الأطفال.

وفي النهاية يبدو من المستحيل تحديد الأماكن والعصور التي تم فيها تطريز



قطع منسوجات وأقمشة معينة بسبب عدم وجود أي بيانات أو دلالات على ذلك. ولهذا السبب يصعب الحكم على نوعيات التوشية المختلفة أو تحديد قيمتها في الأسواق، كما أن هناك لغط حول مصطلحات التطريز سواء في الماضي أو في الحاضر. وبسبب تنوع وسائل وطرائق التطريز يصعب تحديد قيمة ومكانة المطرزين حتى بعد فحص القماش من الأمام والخلف وهكذا يظل التطريز لغزاً يبحث عن حل.



الفصل الثاني

العصر الإسلامي الأول:
المنسوجات والجزية





كان العهد الإسلامي الأول مشحوناً بأحداث وتطورات متشابكة وفق النقوش والتصاميم والمخطوطات الموجودة على المنسوجات والأقمشة التي تعود للعهد الإسلامي الأول والتي تشير إلى العديد من الوقائع المهمة. وفي أعقاب وفاة الرسول(ص) المفاجئة في عام 632 ميلادية قرر كبار القوم تنصيب رفيق عمره وأحد الصحابة المقربين إلى قلبه، خليفة على المسلمين. وكان الخليفة الأول، بعد رحيل الرسول(ص) واحداً من أربعة خلفاء عرفوا باسم «الخلفاء الراشدين». وفي ظل حكم هؤلاء الخلفاء توسعت الدولة الإسلامية حتى وصلت إلى سورية التي كانت تابعة للدولة البيزنطية آنذاك، علاوة على مصر (أرض الكنانة) والعراق وإيران التابعتين للدولة الساسانية ولقد نقشت أسماء الخلفاء الراشدين بكل فخر واعتزاز على المنسوجات وخاصة البيارق والأعلام والرايات العسكرية، وظل هذا التقليد متبعاً في العهود اللاحقة.



قطعة من نسيج الحرير اللماع الفاخر مقاس (16،8×10،5سم) ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر بعد الميلاد. وربما كانت هذه القطعة من بين مجموعة المنسوجات المسماة بمنسوجات «أبو قلامون». وقد تم إضافة بعض اللمسات إلى خلفية النسيج ذات اللون الأصفر الشاحب cream color عن طريق إدخال ستة ألوان استخدمت فيها خيوط حريرية وتمت عملية النسيج من خلال المكوك السريع Flying Shuttle الموجود داخل المغزل (النول). كما أضيفت خيوط حريرية حمراء وذهبية اللون من أجل تطريز القاعدة الأساسية للقماش. ومن الجدير بالذكر أن بقايا قطع منسوجات تشبه هذه القطعة قد عثر عليها في مصر إلا أن أحد المؤرخين يزعم أنها أنتجت في بغداد. (كليفلاند - Cleveland، 50.526).







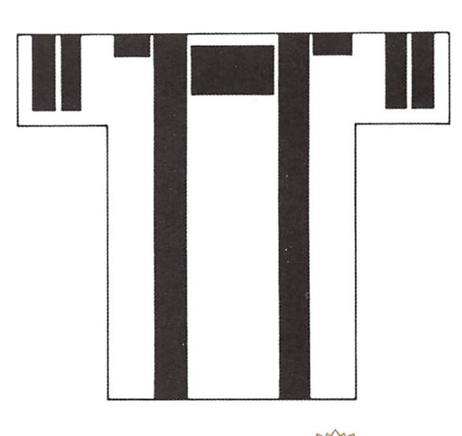
قطعة نسيج قطني مقاس (45 ×74سم) مصنوعة بطريقة العصب (إيكات). وترجع إلى بلاد اليمن في مطلع القرن العاشر الميلادي، وقد تم نسج خيوط السداة (الخيوط الأمامية الطولية) وخيوط اللحمة (الخيوط العرضية التي توضع خلف السداة) على شكل حرف (الزد - Z) الإنجليزي. كما تم إدخال نسيج مطرز عبارة عن خيوط مزدوجة مفتولة على شكل حرف أس (S) الإنجليزي، أما الحافة ذات الشراشيب فإنها تدل على أن هذه القطعة كانت تستخدم كغطاء للرأس والصدر (شال) أو كحزام أو رباط من القماش يلف حول الخصر. (واشنطن العاصمة 73-213).

وعندما وقع الاختيار على صهر الرسول(ص) وابن عمه علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) اعترض معاوية، حاكم بلاد الشام، على ذلك لأنه كان يرى أن بني أمية، وهم قومه وعشيرته، أحق بالخلافة من علي بن أبي طالب وآل بيت الرسول. وبعد اغتيال علي بن أبي طالب في عام 661 ميلادية استولى معاوية على الخلافة وظلت عائلته وعشيرته تتوارثها حتى عام 750 ميلادية. وقد أدت هذه الأحداث إلى انقسامات في المجتمع الإسلامي تجسدت في الخلافات بين أتباع علي بن أبي طالب وأنصار معاوية، خليفة المسلمين آنذاك. وكان الشيعة يعتقدون أن الرسول (ص) قد أورث مقاليد الحكم والسلطة الدينية والدنيوية إلى علي بن أبي طالب وعهد بهم إليه وإلى أحفاده ونسله من آل بيت النبي لأن علياً كان متزوجاً من فاطمة بنت محمد (رضي الله عنهما). وكانت النقوش والشعارات المكتوبة على المنسوجات والأقمشة الإسلامية تؤكد أهمية «علي» و«فاطمة» لمجتمع الشيعة الإسلامي. أما أنصار معاوية من السنة فقد وافقوا على خلافة معاوية على أساس أن حكم النبي (ص) للمسلمين لا يورث وأنه قد انتهى بوفاة النبي (ص) ومن ثم يجب اختيار خليفة عن طريق الشورى وفق السنة النبوية.

وفي ظل الخلافة الأموية (661-750) توسعت الإمبراطورية الإسلامية حتى وصلت إلى تخوم الدول الموازية للحدود الشرقية الصينية كما امتدت عبر ساحل شمال أفريقيا إلى شبه الجزيرة الأيبيرية (الأندلس). ومع ازدياد ثراء الأمويين وتدفق أموال الجزية والضرائب على خزائن الدولة الأموية بدأ بلاط الخلافة يتأثر بالتقاليد الاحتفالية البيزنطية والساسانية (القائمة على البذخ والتبذير) كما تأثر الأمويون بالمنسوجات وأنماط الأزياء ونماذج التفصيل والخياطة المتبعة في بلاد الفرس والروم.



وقد تسبب نشوب الخلافات والمشاحنات القبلية داخل الدولة الأموية، علاوة على محاولات التمرد والانقلاب على الخلافة، في الأقاليم الشرقية، في الاسراع بإنهاء العهد الأموي ووصول العباسيين إلى سدة الحكم بعد فرار أحد قادة بني أمية إلى الأندلس حيث أنشأ بلاطاً أموياً في شبه الجزيرة الأيبيرية. وقد استمر حكم الأمويين قائماً في الأندلس حتى عام (1013) ميلادية، ثم ورثهم المرابطون[1] الذين جاؤا إلى الأندلس من دول شمال أفريقيا وأقاموا إمبراطوريتهم هناك في الفترة من 1070 إلى 1146، وبعد انهيار دولة المرابطين خلفهم الموحدون[2] وبعد سقوط خلافة الموحدين استولى بنو نصر على مقاليد الحكم في جنوب أسبانيا الإسلامية (1239 – 1492).



رسم بياني وتخطيطي يمثل واحداً من بين أربعة نماذج استخدمت في تفصيل الأقمشة والملابس الطويلة (الجلاليب والعباءات) في مصر القبطية القديمة.

وكان العباسيون قد نقلوا مقرات الخلافة الإدارية من الشام إلى العراق- (كانت الشام/سورية عاصمة الأمويين). وبعد انتقال مقر الخلافة إلى بغداد – التي كانت تابعة للحكام الساسانيين من قبل – أصبح العباسيون في مرمى، وتحت وطأة المؤثرات الثقافية الفارسية، وخاصة التقاليد المتبعة في بلاط الحكم في بلاد فارس. وبسبب هذا التهاجن بين الثقافات ازدهرت صناعة وتجارة المنسوجات في العهد العباسي وأدخلت وسائل وطرق علمية وتكنولوجية جديدة على هذه الصناعة.

وبعد مرور قرن على إنشاء الدولة العباسية نشبت صراعات في أقاليم الدولة الغربية مما أدى إلى ضعف سيطرة الدولة المركزية عليها، كما أن الحكام الأقوياء الذين ورثوا السلطة في أقاليم الدولة الشرقية أصبحوا لا يدينون بالولاء للخليفة العباسي إلا نفر قليل منهم. ومنذ عام 945 ميلادية كان البويهيون الشيعة يمثلون القوة الرئيسية الداعمة للعرش والبلاط العباسي إلا أن العباسيين أطاحوا بهم وجاؤا بالسلاجقة[3] القبليين بدلاً منهم – في عام 1055 – حيث أقاموا اتحاداً كونفدرالياً قبلياً. وقد كان السلاجقة يميلون للمذهب السني، ولم تكن لهم توجهات شيعية. وقد انطلق السلاجقة من قواعدهم ومساقط رؤوسهم في آسيا الوسطى عبر إيران ثم

(1) دولة اسلامية امازيغية حكمت شمال غرب أفريقيا والأندلس (1056-1060) ويرجع أصولهم إلى قبيلة لمتونة في موريتانيا وقد نشروا الاسلام بين القبائل البربرية في موريتانيا وبين قبائل التكرور في السنغال كما بنوا مدينة مراكش بالمغرب ثم تلمسان بالجزائر وبلغت حدودهم وهران شرقاً.

(2) أتباع حركة محمد بن تومرت الدينية المتشددة، أسسوا دولة حكمت شمال أفريقيا وامتد سلطانهم إلى الأندلس (1130-1269). تأسست الحركة على يد قبيلتي مصمودة من المغرب وزناتة من الجزائر.

(3) بسط السلاجقة نفوذهم على الأناضول بعد هزيمة الروم في موقعة ملاذكرد عام 1071 ميلادية ومؤسس الدولة هو قتلمش بن أرسلان من أقرباء الحاكم السلجوقي طغرل بك. انهارت الدولة بعد عدة هزائم أمام المغول بعدما وصلت إلى ذروة نفوذها في عهد غياث الدين خسرو، وعز الدين ككاؤس وعلاء الدين كيقباذ. في عام 1279 لم يعد تحت سيطرة السلاجقة سوى أنطاكية.



اجتاحوا بلاد الأناضول وتمكنوا من إلحاق الهزيمة المنكرة بالجيوش البيزنطية عام 1071.

وقد استغل الصليبيون الأحداث الجارية على الساحة السياسية والعسكرية في تلك الآونة وشنوا أولى حملاتهم على بلاد المشرق الإسلامي. ولم يكن المسلمون يخشون على بلادهم من الغزو الصليبي بقدر خوفهم من الطوفان المغولي القادم من ناحية الشرق، ففي عام 1258 اجتاحت جيوش التتار (المغول) بغداد وأجبرت الخليفة العباسي على الرحيل والعيش في المنفى.

ومع انتشار الإسلام وسيطرة المسلمين على العديد من الدول والمناطق سعى سكان هذه المجتمعات لعقد المعاهدات مع الرسول (ص) والخلفاء الذين جاؤوا من بعده، حيث اتفق غير المسلمين مع حكام المسلمين على دفع الجزية والضرائب مقابل حمايتهم ومساعدتهم والدفاع عنهم. ومن أوائل من دفع الجزية للمسلمين اليهود والنصارى في جنوب الجزيرة العربية إذ اتفق الطرفان على أن يسدد هؤلاء القوم جزءًا من الجزية على شكل منسوجات. ومن الجدير بالذكر أن اليهود والنصارى كانوا يقومون بتصنيع المنسوجات في نجران. ويدعي بعض المؤرخين أن المنسوجات التي كانت تصنع في نجران تشبه إلى حد كبير، منسوجات الوشي washi الراقية التي كانت تصنع قديماً في اليمن. وكان الخلفاء الأمويون مولعين بها حيث كانوا يشترونها بأي كميات متاحة في الأسواق. وكلمة «وشي» ذات الأصول العربية تشير إلى أقمشة مطرزة ومزينة بطريقة تثير لعاب الزبائن وهواة القماش. وكان الخليفة الأسطوري هارون الرشيد من أشد الخلفاء ولعاً بهذه النوعية من الأزياء حيث عثر في قصره على 4000 ثوب ورداء ولباس من هذه النوعية من الأقمشة عند وفاته في عام 809.

ويعتقد المؤرخون أن منسوجات الوشي كانت تصنع في الكوفة والاسكندرية وهيرات وليس في نجران. وتزعم بعض الدراسات التي قام بها المؤرخون والباحثون وعلى رأسهم «لام» Lamm -1937 أن منسوجات الوشي كانت تضم أقمشة حريرية وكتانية وقطنية صنعت بطريقة «العصب» حيث عثر على العديد منها في صنعاء باليمن. وترجع هذه المنسوجات إلى الفترة ما بين القرنين التاسع والحادي عشر بعد الميلاد.

المنسوجات في البلدان القبطية

كان المصريون من غير المسلمين يدفعون الجزية على شكل منسوجات وأثواب



متعددة الأشكال والأنماط كالأرواب (أو «الجبة» التي يرتديها رجال الدين الإسلامي في الوقت الراهن) أو الجلاليب الطويلة tunics التي كانت تسمى «قبطيس» أو العباءات cloaks أو البرانس أو الأقمشة التي كانت تستخدم في صناعة العمائم بالإضافة إلى الأحذية. وبعد فتح مصر في عهد الخلفاء الراشدين كانت كسوة الكعبة تصنع في مصر من الأنواع الفاخرة من الصوف والكتان. ومن المعروف أن كسوة الكعبة كانت تصنع في مصر إبان عهود الجاهلية –قبل الإسلام–، وظلت هذه العادة مستمرة حتى في عهد معاوية (661 – 680).





عباءة Tunic قبطية طويلة مصنوعة من الصوف ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع الميلادي. يرى خبراء الصباغة المعاصرين أن لون العباءة الأحمر المائل إلى البرتقالي قد استخرج من خليط من نبات البليحاء weld - وهو نبات ذو صبغ أصفر- ونبات الفوة الصبغي ذو الصبغ الأحمر.

وقد عُثر على أكثر من 20000 قطعة نسيج وربما يصل العدد إلى 100000 قطعة ترجع إلى العهد القبطي في مصر، وعثر على هذه القطع على شكل مجموعات تمتلكها الحكومة وأخرى يمتلكها الأفراد. وكانت معظم الملابس والأزياء المصرية عبارة عن قطع من القماش الملون والوشاحات بالإضافة إلى العباءات والأثواب الكهنوتية المصنوعة من الكتان أو الصوف. وكانت عباءات الدلمطيق dalmatics وهي ملابس يرتديها رجال الكهنوت تفصل وتنسج وفق تصاميم ونماذج مختلفة بلغت أحد عشر تصميماً.

وكانت العباءة عبارة عن قطعة واحدة، وكانت تنسج من طرف الكُم (غطاء الذراع) الأيسر إلى طرف الكم الأيمن أو العكس، وعند طيها يمكن ملاحظة أن الخيوط الرئيسية للقماش قد نسجت بشكل أفقي في حين نسجت خيوط التطريز الصوفية ذات التعاشيق بشكل رأسي. وحسب رأي أحد المطارنة السوريين- في مطلع القرن الخامس- فإن الزبائن كانوا يختارون نوعية النماذج والتصاميم وخيوط التطريز الخاصة بملابسهم. وبالتأكيد فإن هذا الموضوع يحتاج إلى تفاصيل أخرى بسبب تنوع وتعدد العباءات والجلاليب.

وكانت بعض هذه العباءات مرتبطة بالطقوس والشعائر الدينية ولذلك كانت تزين بالصلبان وصور القديسين والمصلين أثناء وقوفهم في محراب الكنيسة. كما



كانت بعض الملابس مصممة وفق الطراز الكلاسيكي ولذلك كانت تحتوي على صور ونقوش من الميثولوجيا اليونانية القديمة المعروفة في منطقة حوض البحر المتوسط مثل صور «أورفيوس» و«دايونيسيوس» وصور لوحات «محاكمة باريس»[1] وغيرها، من الصور التي تصور حكايات الأساطير. كما كانت الملابس والأقمشة والمنسوجات القبطية تحتوي على صور للحيوانات والطيور الواقفة وسط أوراق البردي، كما كانت آخر خطوط الموضة تستلزم نسج الخيوط المضفرة مع الخيوط ذات العقد بطريقة انسيابية دون الالتزام بشكل محدد.

وقد ذكر المؤرخون في مطلع القرن العشرين أن إنتاج هذه النوعيات من الملابس والمنسوجات القبطية قد توقف بعد الفتح الإسلامي لمصر عام 641 ميلادية، ولكن المؤرخين في الستينيات قد أثبتوا عدم صحة هذا الادعاء لأن هذه المنسوجات ظلت تصنع وتنتج سواء في مصر أو خارجها. وقد تمت دراسة عدد محدود من القطع من هذه النوعية من المنسوجات ولم يتسنّ للباحثين سوى تحليل عينات صغيرة منها - وفق المعايير العلمية المتبعة - كما لم يتسنّ للمؤرخين التأكد سوى من منشأ عدد قليل من قطع المنسوجات والأقمشة التي عثر عليها. وفي ضوء الدراسات الحديثة لكل من كارول 1988 ودي مور 1993، توصل الباحثان إلى أهمية تحليل جميع التفاصيل التي تدخل في عملية النسيج بجانب دراسة مواد الصباغة علاوة على طريقة صناعة الأيقونات والرسوم التي تطرز بها المنسوجات والأقمشة.

إن تصميم الأزياء والملابس بطريقة تخلو من الصور لا يدل على أن ذلك قد حدث في أعقاب الفتح الإسلامي لمصر لأن قضية تحريم الرسوم المطبوعة فوق القماش والمنسوجات لم تظهر على الساحة الإسلامية سوى بعد مرور مائة عام على دخول الإسلام إلى مصر حسب آخر الدراسات في هذا الشأن (انظر فان رنين 1990). ولذلك فإن تصميم الأزياء والأقمشة بطريقة لا يسمح فيها بظهور صور الأشخاص أو طباعتها فوق المنسوجات لا تعني أن ذلك الأمر مرتبط بالدين الإسلامي. ربما كان مصمم الأزياء أوالملابس يهدف إلى خفض التكلفة وربما كان يقصد التماشي مع خطوط الموضة في مناطق أو مقاطعات معينة.

كما أن محاولة إيجاد علاقة بين اختفاء صور الأشخاص من فوق الأقمشة

---

(1) مجموعة من اللوحات االتى تظهر فيها نساء عاريات تماماً، وهذه الصور تجسد إحدى القصص الأسطورية الواردة في الالياذة والمرتبطة بحرب طروادة حيث سمحت بعض الآلهة للأمير باريس بالاستمتاع بأجمل امرأة في الكون وهى هيلين الطروادية مما تسبب في نشوب حرب طروادة التي استمرت ألف عام وأدت إلى خراب ودمار ليس لهما مثيل. والنساء العاريات الفاتنات في اللوحة هن ثلاث ربات من أجمل إلاهات اليونان القديمة.



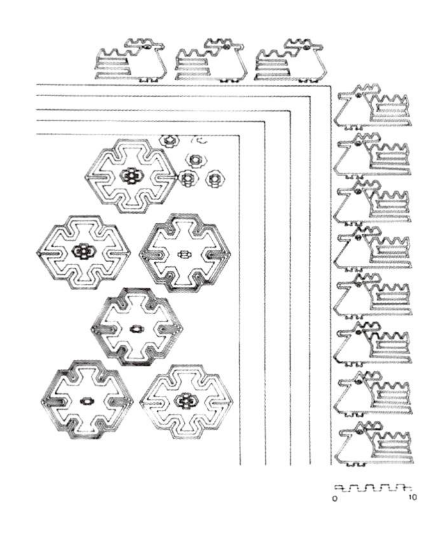
والمنسوجات القطنية في مصر ومعاداة المعتقدات الدينية البيزنطية هو أمر بعيد الاحتمال لأن رجال الكهنوت في مصر وسورية كانوا على وفاق مع السلطات في القسطنطينية (بيزنطة القديمة) حتى تعيين سايروس 640 - 630 Cyrus م) في منصب البطريرك البيزنطي في مصر. وكان الرجل مكروهاً وغير مرغوب فيه (انظر كارول- 1988 Carroll).

وفي سياق مماثل لا يمكن الادعاء بأن ظهور الرسوم والنقوش الكلاسيكية فوق المنسوجات يعني أنها ترجع إلى ما قبل عام 392 بعد الميلاد عندما أصدر الإمبراطور البيزنطي قراراً يحظر كل الصور والرسوم التي تمثل طقوساً وثنية، ومجدداً لا يمكن الادعاء بأن ظهور النقوش والرسوم الساسانية فوق الأقمشة والمنسوجات المصرية يعني أنها قد أُنتجت أثناء الاحتلال الفارسي لمصر الذي استمر لفترة قصيرة من عام 619 إلى عام 627.

بالنسبة للون أرضية قماش العباءات والجلاليب المصنوعة في مصر فقد كانت تميل إلى اللون الأصفر الشاحب ثم تتعدد درجات اللون حتى تصل إلى الأحمر المائل إلى البرتقالي. ويبدو أن السبب في تذبذب الألوان وتنوعها يرجع إلى التشريعات الإسلامية الخاصة بملابس أهل الذمة من غير المسلمين التي أصبحت بمثابة قانون في عهد الخليفة العباسي المتوكل (847 – 861) حين أصدر الخليفة مرسوماً ينص على أن يرتدي غير المسلمين الملابس المائلة إلى اللون الأصفر الغامق (العسلي) عندما يخرجون من منازلهم. ومن الملفت للنظر في هذا السياق أن المسلمين كانوا يطلقون على البيزنطين في بادئ الأمر اسم «بني الأصفر».

وكانت العباءات وملحقاتها تُصنع من النسيج الخالص المغزول على شكل الحرف الإنجليزي اس (S) إذ كانت خيوط السداة الطولية تغزل بهذه الطريقة. ولكن هناك بعض النماذج من العباءات استخدمت فيها العقد النسيجية التي صنعت من جراء شد خيوط اللحمة (الخيوط العرضية) التي توضع خلف خيوط السداة. والمعروف أن الأقمشة والمنسوجات المخملية تصنع من خلال العُقد التي تتكون من شد ولف خيوط اللحمة معاً. وقد استعملت هذه الطريقة في النسيج لإنتاج المنسوجات الخفيفة أو الفُرش الثقيلة على حد سواء. ويبدو أن الكلمة العربية (مُخمل) كانت أثناء العهد الإسلامي الوسيط تعني المناديل والمناشف.

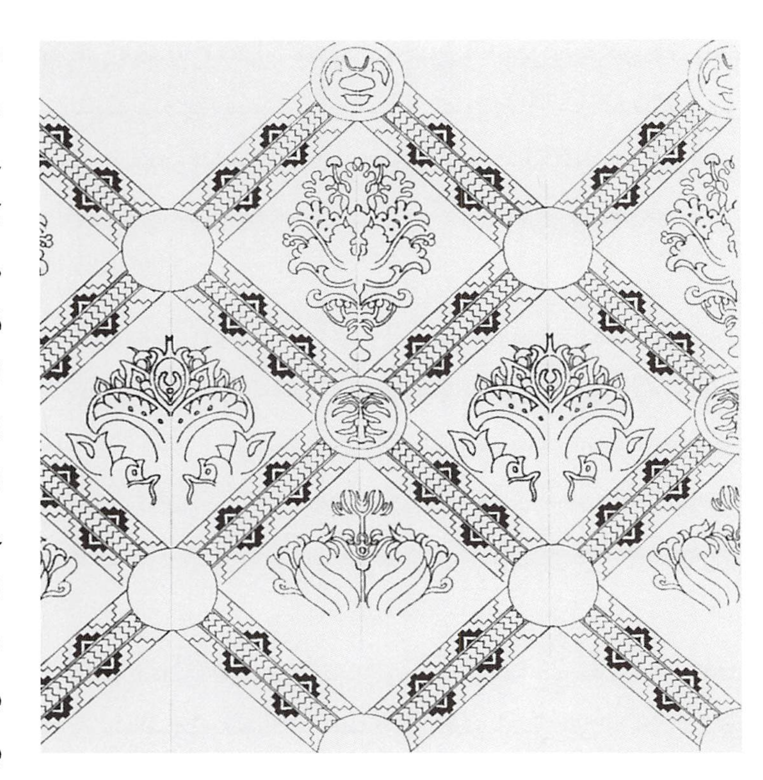
يُروى أن مغزلاً (نولاً) رأسياً يصل عرضه إلى ثلاثة أمتار ويعمل بثقالات قليلة الوزن لشد خيوط النسيج الطولية (السداة) كان شائع الاستعمال في مصر القديمة. ولو كان ذلك الأمر صحيحاً فربما نفهم السبب وراء إنتاج المنسوجات ذات التطريز





رسم تخطيطي لنموذج التفصيل الخاص بقطاع من إحدى السجاجيد التي عثر عليها في منطقة «قصر إبريم» في صعيد مصر وترجع إلى القرن العاشر الميلادي. ويبدو من الصورة أن الأرضية ذات اللون الأصفر الشاحب Cream- تُظهر أن خيوط السداة غير مصبوغة، ويبدو من الصورة أن الخيوط الصوفية مغزولة على شكل حرف الزد (Z) كما أن بها خيوط لولبية مفتولة بطريقة مزدوجة على شكل حرف اس (S)، كما أن خيوط اللحمة مغزولة على شكل حرف (Z) كذلك. أما الخيوط الصوفية الملونة المغزولة على شكل حرف (Z) فقد تكونت عن طريق العقد الأسبانية المستخدمة في تقنية تصنيع هذه السجادة. (أكبر قطعة متبقية من هذه النوعية من السجاد تبلغ نحو 38 ×90سم، لندن).







قطاع من نسيج حريري مضلع قامت إيلين ليفاين بترميمه وإعادته إلى وضعه الأصلي. والقطعة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي ويبدو أنها قد صنعت في سورية. وهناك قطع حريرية مشابهة وبها نفس النقوش قد صنعت في إيران.

المعشوق dovetail tapestry بدلاً من المنسوجات المشقوقة طولياً لأن النوع الأول لا يمثل ثقلاً إضافياً على خيوط السداة، أو على المغزل الرأسي. ولذلك كان إنتاج المنسوجات القطنية والحريرية في مصر الإسلامية محدوداً إلى حد كبير بسبب نوعية المغازل المتاحة آنذاك حيث إن إنتاج النسيج القطني والحريري كان يحتاج إلى المزيد من المشدات والثقالات التي لا تتحملها نوعية المناسج التي كانت موجودة في البلاد آنذاك. لقد اكتشف علماء الآثار أثناء قيامهم ببعض الحفريات وأعمال التنقيب في «دير الغطاس» في مدينة الأقصر (في صعيد مصر) دلائل عن وجود مناسج تدار بالدواسات. ومع ذلك فإن الرأي الذي يقضي بوجود بقايا ملابس ومنسوجات صوفية صنعت في مصر إبان القرن الخامس باستخدام النول الجرار ربما لا يكون صائباً وفق الاتجاهات السائدة في بعض الأوساط التاريخية.

والمؤكد أن الفتح الإسلامي لمصر لم يؤثر سلباً أو إيجاباً على صناعة المنسوجات كما أن جميع النساجين ظلوا على دينهم ولم يعتنقوا العقيدة الإسلامية. ولكن هذه الحرفة لم تكن تلقى احتراماً في المجتمع المصري. وقد سجل أحد البطاركة المسيحيين في مطلع القرن التاسع المعاناة التي كان صناع المنسوجات القبطية يكابدونها في قرى ومدن دلتا نهر النيل، وخاصة في بلدة صان الحجر[1] أو تانيس Tinnis القبطية إذ روى عنهم ما يلي: «بالرغم من أن أجورنا لا تكفي لشراء الخبز الذي نملأ به بطوننا إلا أننا ندفع الضرائب عنوة وتؤخذ منا الجزية ونحن صاغرون حيث يدفع كل فرد منا مبلغ خمسة دنانير ذهبية كضريبة. يضربوننا ويلقون بنا في غياهب السجون ويأخذون أبناءنا وبناتنا ضماناً حتى ندفع. لقد كان أبناؤنا وبناتنا يعملون لمدة عامين كعبيد من أجل الحصول على الدنانير اللازمة لدفع الجزية». وبالرغم من المتاعب

---

(1) تانيس هي إحدى قرى مركز الحسينية في محافظة الشرقية وكانت عاصمة سياسية ودينية لمصر في العصر القديم وذكرت في التوراة باسم (صوعن) واسمها في اللغة المصرية القديمة (جعنت) ويروى أن سيدنا موسى - عليه السلام - قد ولد فيها وتربى في قصر فرعون ثم خرج منها إلى مدين هارباً بعد أن قتل أحد الرعية، ثم مكث في مدين وتزوج فيها وأثناء عودته إلى مصر أبلغه الله بالرسالة وهو في طور سيناء ، ثم عاد إلى تانيس وخرج منها مرة أخرى بعدما رفض فرعون وقومه الايمان برب موسى فأغرقهم الله في اليم.



والمشقات التي كان صناع النسيج يعانون منها حسب مزاعم البطريرك الواردة أعلاه إلا أن هذه الصناعة قد شهدت رواجاً ليس له مثيل، ففي القرن الحادي عشر وصل عدد النساجين في مدينة صان الحجر وحدها أكثر من خمسين ألف نساج (انظر لومبارد 1978).

الجزية والضرائب الواردة من الأقاليم الشرقية

كانت الفُرش والسجاجيد تقدم كجزية إبان العهد الإسلامي الأول. مثلاً، أثناء خلافة المأمون (813 - 817) أرسلت كميات من السجاد والفرش واللحف ومنسوجات ثقيلة أخرى من طبرستان وأرمينيا وتونس إلى بغداد، فقد أرسل عشرون بساطاً (سجادة) من أرمينيا وستون لحافاً ثقيلاً من طبرستان ومائة وعشرون سجادة من تونس إلى بغداد، علاوة على منسوجات مختلفة ومبالغ مالية. وقد ورد في السجلات التاريخية بيان عن النوعية الفاخرة لهذه المنتجات ولكن لم ترد تفاصيل عن أشكالها، ولم يتمكن المؤرخون من الحصول سوى على بقايا لبعض المنسوجات التي جُمعت من مناطق متعددة عبر «طريق الحرير» القديم ولكنها أصبحت في حالة

قطاعات ورقع من الحرير المرواني المخطط أو المقلم الذي يرجع إلى أواسط القرن الثامن الميلادي، ومنشؤه شمال أفريقيا. وبالصورة قطاع رئيسي يمثل حرير التويل Twill الشهير بجانب نموذجين آخرين نسجت خيوط السداة فيهما على شكل حرف زد (Z)، علاوة على نموذج آخر أبرزت فيه خيوط اللحمة الخالية من التعاريج. و بالصورة قطع حريرية ذات ألوان أربعة و ثمة نقوش طرزت باللون الأصفر تُبرز اسم المنطقة التي صُنعت فيها هذه الأنواع من الحرير وهي إفريقية Ifriqiya أو تونس القديمة، في عهد الخليفة الأموي مروان.
(لندن 1314 ، 1888-London 1960-T13).








قصاصتان من القماش الحريري المنسوج ترجعان إلى القرن الثامن إبان خلافة «التانج» في «دونهونج» الواقعة في حوض التاريم بالصين. (وقد حكمت أسرة تانج الصين من(618 إلى 907) و مؤسس الأسرة هو لي يوان وابنه لي شي مين (626-649) وقد اشتهر بلقب الإمبراطور تاي تسونغ). وفي الصورة نسيج حريري مطرز بعقود اللؤلؤ الدائرية، ويبدو في الصورة اثنان من الغزلان في حالة مواجهة. (لندن – London 862).



رثة ولا يمكن ترميمها. ومن بين قطع المنسوجات التي عُثر عليها في أماكن أخرى قطعة من النسيج المصنوع من الصوف ترجع إلى أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الميلادي، وهي ملونة بسبعة ألوان، ومصنوعة من خيوط صوفية طويلة وبها عراو وتعاريج وعُقد تسمى العقد الإسبانية.

وكان استخدام العقد في النسيج من الأساليب المتبعة في إيران منذ القرن السادس الميلادي حسب ما ظهر في قطع المنسوجات التي عُثر عليها أثناء عمليات الحفر والتنقيب في إيران في منطقة في غرب خوراسان – (انظر كوامي Kawami 1991) . ومن غير المحتمل أن يكون السجاد الفاخر الذي عثر عليه في الصالة الملكية في مدينة طسيفون Ctesiphon في عام 642 ميلادية الموافق عام 21 هجرية قد صنع وفق تقنية العُقد المشار إليها آنفاً، وكان هذا البساط قد قُطع إلى أجزاء صغيرة وتم توزيعه بعد الاستيلاء على المدينة الأثرية.

ومن بين السجاجيد التي صودرت واحدة تسمى «ربيع الشاه كسرى» حيث نقشت بنقوش ورسوم تُصَوِّر حديقة غناء تعج بالنباتات والأشجار وتمر من خلالها قنوات مائية، وكانت السجادة مطرزة بخيوط من الذهب والفضة وبحبات وعناقيد



من اللؤلؤ. ومن السجاد النادر الذي يرجع إلى العهد الأموي، سجادة على شكل فسيفساء عثر عليها في مبنى «خربة المفجر» المعروف باسم «قصر هشام»[1] في الأردن وقد بني هذا المبنى في القرن الثامن الميلادي على وجه التقريب. وتحاط تلك السجادة ذات الشكل شبه الدائري عند الحواف بشراشيب، وفوق السجادة رسمت شجرة وارفة الأوراق وبجانب الشجرة يمكن رؤية اثنين من الظباء أثناء عملية رعي الحشائش بينما يرى المرء على الجانب الآخر من الشجرة أسداً في وضع الاستعداد للهجوم واقتناص الظباء.

وفي إحدى الدراسات الحديثة استطاع الباحثون تحديد تاريخ معياري لبقايا سجاد صوفي عثر عليه مع بعض المنسوجات القبطية التي ترجع إلى القرن العاشر أثناء عمليات الحفر والتنقيب في مقبرة قبطية تقع في منطقة قصر إبريم في صعيد مصر. ومن الجدير بالذكر أن المختصين قد ذكروا أن بقايا السجادة المذكورة ترجع إلى عام 1052 ميلادية الموافق عام 795 هجرية. أما النقوش التي عثر عليها فوق السجادة فهي عبارة عن سرب من الطيور تطل على أحد الحقول الملونة بالألوان الطبيعية، كما طُرزت السجادة بأشكال ورسوم كبيرة وردية اللون ومسطحة.

كانت الأقاليم الشمالية والشرقية للدولة الأموية تسدد الجزية المستحقة عليها من خلال إرسال المنسوجات الحريرية إلى عاصمة الخلافة في دمشق. وبسبب تنوع المنتجات الحريرية وتعددها من حيث نوعية المنسوجات والألوان والجودة والخامات المستعملة وطريقة النسيج فقد تعددت الأسماء التي تصف هذه المنسوجات في العهد الإسلامي الأول. ولا يوجد لدنيا دليل أو بيان بهذه الأسماء. ومن الأنواع المعروفة نسيج حريري يسمى «الديباج» dibaj وكان يصنع على شكل منسوجات خفيفة أو ثقيلة حسب الطلب. وفي أواخر القرن الثاني عشر أصبح يطلق عليه اسم ديبادج- dibadj، وقيل عنه ما يلي: «إنه حرير مصبوغ بشكل جميل، ومصمم بأشكال منمقة. ياله من حرير رائع، محكم النسيج، خال من الشوائب، براق اللون، ثقيل الوزن، مقاوم للحرارة والنيران - أثناء عملية الصقل والتمليس». أما أنواع الحرير الرديئة فهي التي تفتقر إلى الصفات المذكورة سالفاً. ويبدو أن الحرير الديباج كان يمثل نموذجاً يحتذى به عند التعامل مع أنواع الحرير المختلفة.

(1) يقع القصر على بعد خمسة كيلومترات شمال مدينة أريحا وقد شيده الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك وكان القصر مقراً للدولة الأموية في عهدي هشام بن عبد الملك (724-743) والوليد بن يزيد (743-749).



وبالنظر إلى قطع المنسوجات التي صُنِّفت على أنها إيرانية أو سورية أو مصرية المنشأ فقد نُسجت وفق ثلاثة أنماط مختلفة إبان العهد الإسلامي الأول. أما النموذج الأول فقد نسج بطريقة مبسطة واستخدمت في عمليات التطريز نماذج رباعية الشكل، أو نماذج متكررة على شكل قلب. أما النموذج الثاني فيحتوي على نماذج على شكل أضلاع المعين lozenge (شكل هندسي ذو أضلاع أربعة متساوية وزاويتين حادتين وزاويتين منفرجتين). كما كان هذا النموذج في بعض الأحيان يحتوي على نماذج مروحية الشكل. أما النموذج الثالث فيضم أكثر من نصف عدد ما عثر عليه من المنسوجات وهو حوالي مائة قطعة من القماش والنسيج الحريري وبعض المنسوجات الصوفية ذات التطريز المسنن[1].

وقد صنف المؤرخون معظم هذه القطع على أنها ساسانية الأصل، كما أن بعضها يرجع إلى عصر ما بعد الإمبراطورية الساسانية في بلاد فارس ومن حولها في الفترة بين عامي (600و 800 ميلادية). وتشتمل هذه المجموعة من المنسوجات على قطع مطرزة بحبات من اللؤلؤ على شكل عقود دائرية أو شبه دائرية وأحياناً تكون هذه النماذج اللؤلؤية على شكل حيوان أو طائر وأحياناً تكون على شكل طائرين أو اثنين من الحيوانات. أما المساحات الفاصلة بين الصور فوق النسيج فتحتوي على نماذج لورود، ونباتات وأزهار. أما بالنسبة للطيور المتجسدة على شكل لآلئ فكان كل طائر يحمل حول عنقه وشاحاً طائراً[2]. ويبدو أن النوعية الأخيرة من المنسوجات المشار إليها أعلاه كانت حكراً على البلاط الملكي. لقد أطلق العرب على هذه المنسوجات الحريرية اسم «الحرير الكسرواني» نسبة إلى الشاه كسرى حاكم الفرس، أما الكلمة الفارسية (باراند - Parand) بالإضافة إلى كلمة (بارنيان- Parniyan) فإنهما ترجعان إلى العصور الوسطى وتشيران إلى أنواع من الحرير المطرز بعقود اللؤلؤ كانت تصنع في شرق تركستان (انظر تشيرفاني Chirvani 1991).

لقد ظلت المنسوجات الحريرية المطرزة بعقود اللؤلؤ الدائرية حكراً على أزياء الملوك والسلاطين والأمراء في آسيا لسنوات عديدة خلت، في ضوء الملابس والأثواب التي عثر عليها في القصور الساسانية مثل قصر طاق بستان Taq-i Bustan في كرمنشاه[3] إبان القرن السابع، وكانت الملابس تتميز بالزخارف والنقوش ضئيلة

(1) Toothed tapestry

(2) Flying scarf

(3) طاق بستان هى قرية في غرب إيران شمال مدينة كرمنشاه معروفة بوجود تماثيل منحوتة في الصخر من عصر الساسانيين للملك كسرى الثاني وتعتبر هذه التماثيل من أفضل ما أنتجه الفن الفارسي.



البروز. ومما يشير إلى ارتباط هذه المنسوجات بالقصور الملكية الرسوم الموجودة على جداريات أفراسياب[1] Afrasiab في أوزبكستان، بالإضافة إلى إحدى اللوحات التي ترجع إلى عهد خلافة تانج Tang في عام 641 والتي تصور وفداً ملكياً قادماً من بلاد التبت.

لقد كانت هذه النوعية من المنسوجات ذات قيمة عالية في الشرق الإسلامي كما كان العالم الإسلامي القديم مشهوراً بإنتاج ما يسمى بالحرير المرواني نسبة إلى الخليفة الأموي «مروان بن محمد: 744-750»، وقد كانت الثياب الملكية تصنع من هذه النوعية الفاخرة من المنسوجات الحريرية التي صورت على جدارية أموية عثر عليها في «قُصير عمرة»[2] كما عثر على صور مماثلة في جداريات ترجع إلى العهد العباسي عثر عليها داخل مجمع القصور الملكية في سامراء بالعراق. ومن الجدير بالذكر أن تصاميم ونماذج المنسوجات الإسلامية المطرزة بالخيوط المعدنية قد أثرت في صناعة المنسوجات البيزنطية بشكل فعال والأندلسية في شبه جزيرة أيبيريا الأندلسية كما عثر على أشكال تحاكي هذه النقوش على جدران الكنائس في مدينة آني Ani في شرق تركيا.

يوجد في متحف الإرميتاج[3] في مدينة سان بطرسبرج في روسيا ثوب حريري أثري عثر عليه أثناء عمليات الحفر والتنقيب في منطقة القوقاز- التي كانت اشتهرت بالديباج. وقد رسخ في وجدان المؤرخين أن هذه النوعية من المنسوجات الحريرية التي ترجع إلى الفترة من عام 750 إلى عام 850 ميلادية كانت حكراً على ثياب الملوك والنخب الحاكمة. وهناك دليل دامغ على تلك الحقيقة كما هو وارد في النقوش الموجودة على القطع الحريرية التي تعود إلى مروان الثاني- مروان بن محمد (744-750)

هناك بعض قطع من المنسوجات الحريرية التي تحتوي على أشكال ونماذج ذات خيوط دقيقة ومستقيمة، وكانت هذه النماذج توضع فوق أجنحة الطيور أو

---

(1) أفراسياب من أهم شخصيات الشاهنامة وقد ورد اسمه في الأساطير الإيرانية الدينية وهو أحد الأرواح الشريرة الثلاثة التي أصابت إيران بأعظم الكوارث والآخران هما الضحاك والإسكندر المقدوني.

(2) قصر صحراوي أموي يقع في شمال الصحراء الأردنية في منطقة الأزرق في محافظة الزرقاء، شيد القصر في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك.

(3) متحف الإرميتاج في مدينة سان بطرسبرج في روسيا يعد من أكبر وأقدم المتاحف في العالم وبه ثلاثة ملايين تحفة فنية.



الحيوانات المطبوعة على النسيج، كما كانت حبات اللؤلؤ المثبتة فوق القماش متشابكة عن طريق مشابك مصنوعة من المجوهرات والأحجار النفيسة. ويرى المؤرخ باير أن صور هذه النوعيات من المنسوجات الحريرية قد ظهر في جداريات أفراسياب في أوزبكستان، إبان القرن السابع مما يؤكد أن القماش الحريري المذكور قد صنع في تلك الآونة (باير 1978- Bier). كما عثر على بقايا نسيج حريري ثلاثي الضفائر (حيث كانت خيوط السداة تلف على شكل ضفائر، تتكون كل منها من ثلاثة خيوط نسيجية)، ويرجع النسيج غالباً إلى أواخر العهد الساساني في إيران. كما عُثر على قطع منسوجات حريرية داخل إحدى المقابر المغلقة في منطقة حوض التاريم، وكانت تلك المنسوجات مطرزة باللؤلؤ على شكل مسابع وعقود دائرية، وترجع هذه المنسوجات إلى الفترة بين عامي 653 و663 (مايستر- ريباوند - Meister 1970، Ribound 1977).

ثمة صعوبات جمة تكتنف تحديد تاريخ صناعة كل أنواع المنسوجات الحريرية بجانب المشكلات التي يواجهها الباحثون في سعيهم لتحديد منشأ هذه الصناعات والبلدان التي انطلقت منها. وفي متحف فيكتوريا وألبرت في لندن يوجد قطعة من المنسوجات الحريرية الأثرية التي اختلف المؤرخون حول تاريخ صناعتها. وهناك أربعة تواريخ مختلفة وفق ما ورد في السجلات منذ أربعينيات القرن الماضي. لقد كانت المنسوجات الحريرية تصنع في مناطق عديدة في قارة آسيا التي تمتد من الصين إلى بيزنطة، وقد ظلت هذه الصناعة قائمة لعدة قرون. وفي الثلاثينيات من القرن الماضي ذكر الباحث أكرمان Ackermann في دراسته التي أعيد طباعتها ونشرها في عام 1964 أن المنسوجات الحريرية كانت تُصنع في سبع مناطق إيرانية. وبالرغم من أهمية هذه الدراسة إلا أن تصنيف «أكرمان» لأنواع المنسوجات الحريرية اعتمد على نوعية التصاميم والألوان بينما تجاهل التفاصيل التقنية ونوعيات النسيج المستخدمة ومدى جودتها، كما أنه لم يُخضع أي قطعة أو قصاصة لعملية التحليل البنيوي التي قد تؤدي إلى التعرف على تركيبة الأنسجة ونوعيتها.

بين الفينة والفنية يُعثر على قصاصات من الحرير تحمل بين طياتها وفي ثناياها كل التفاصيل والبيانات المطلوبة، فقد عثر داخل مذخر (وعاء لحفظ الذخائر – reliquary) بإحدى الكنائس البلجيكية على قطعة نسيج من الحرير ذي اللون الأزرق الغامق، وتبين من النقوش الموجودة عليها والمكتوبة بالحبر أن القطعة ترجع إلى القرن السابع الميلادي وقد صنعت في زاندانه- zandana التي تقع على مقربة من مدينة بخارى. ومن المعروف تاريخياً أن هذه المنطقة قد اكتسبت شهرة كبيرة في صناعة المنسوجات القطنية والحريرية خاصة إبان العصور الوسطى، واستمرت هذه



الصناعة رائجة لمدة ثلاثة قرون بعد ذلك على أقل تقدير حسب وجهة نظر بعض المؤرخين (انظر دراسة شيبرد وهيننغ عام 1957). وتحتوي هذه القطعة من الحرير على نموذج مطرز باللؤلؤ الدائري الشكل كما تحتوي على صورة شجرة على كل جانب منها كبش في حالة التأهب والاستعداد للمنازلة. إن هذه القطعة من النسيج الحريري تضم بين جنباتها سمات تقنية وفنية لم تكن متوافرة حصرياً سوى في المنسوجات التي تصنع في منطقة زاندانه.

لقد عُرفت منسوجات إسلامية أخرى بأماكن صناعتها. فعلى سبيل المثال كانت منطقة «العتابي» في بغداد إبان الحكم العباسي مركزاً لتصنيع المنسوجات الحريرية، وقد اكتسبت نوعية الحرير التي كانت تصنع هناك اسمها من المكان - الحرير العتابي - ثم اشتق من نفس الاسم اللفظ الإنجليزي Tabby ويعني نوعية من الحرير المخيط والمخطط والمنقط بالسواد. كما أن هناك نوعية من القطط تسمى القطط «العتابي» نسبة إلى لونها. والمؤكد أن هذه النوعية من الحرير كانت عبارة عن نوع من نسيج التفته Taffeta (وهو نسيج حريري رقيق مصقول) المخطط (في بعض الأحيان) والمتموج moiré (في أحيان أخرى)، حيث كان هذا القماش يُدمقس بخطوط متموجة تشبه تلك التي كانت السيوف الدمشقية تزين بها، ولذلك عرف هذا الحرير بشكله الخارجي المتموج. لقد صنعت منسوجات حريرية عديدة على نفس الطراز في شتى بلدان العالم الإسلامي ولكن لم يعثر لها على أثر.

كان بعض الخلفاء يطلقون أسماء على أنواع معينة من الحرير مثل الخليفة المتوكل، وكان الحرير يسمى «المتوكلية» حسب ما ورد عن المسعودي في «مروج الذهب» إذ قال: «لقد بدا للعيان أن ثوب الملحم كان مفضلاً على سائر أنواع الثياب لدى الخليفة، وأتبعه من في داره على ارتداء ذلك الثوب، كما شمل الناس لبسه، وبالغوا في ثمنه، كما بالغوا في إتقان صناعته واصطناع الجيد منه. لقد مال الراعي والرعية إلى اقتناء تلك الثياب التي راحت تُعرف بالمتوكلية (نسبة إلى المتوكل) ألا وهي ثياب الملحم، غاية في الحُسن والصبغ وجودة في الصنع».

ويعتقد المقريزي وهو من كُتاب القرن الثاني عشر أن «المُلحم» هو نسيج حريري مخلوط بخيوط القطن أو الصوف، ولذلك أطلق المؤرخون في العصر الحديث لفظ «مُلحم» على أي نسيج مُكون من الخيوط القطنية والحريرية. وحسب الوثائق التي عثر عليها في كنيس بن عزرا اليهودي في القاهرة (خطابات جينيزا Geniza أو الرسائل التي عثر عليها في مخزن المعبد اليهودي) فقد كان هناك نحو اثني عشر



نوعاً من الحرير متعددة الأشكال ومختلفة الأسعار (انظر جويتن، المجلد الأول -Goitein 1967،vol.1) بالإضافة إلى (دراسة ستلمان 1972 ، Stillman). وقد ورد عن (سرجينت Serjeant 1972) أن الوثائق قد احتوت على زهاء 160 مصطلحاً كانت تُستخدم في نطاق صباغة المنسوجات. ولكن كثرة عدد المصطلحات غالباً ما يقود إلى الغموض والبلبلة. وعلى الأقل كانت هناك أربعة أنواع من الحرير المخطط معروفة لدى الناس وهي: « المخطوط والمُزنر وجر القلم والحبار».

وهناك أسماء لا نهاية لها تصف أنواع المنسوجات الحريرية المنقوطة والمطرزة بالدوائر المصنوعة من النحاس والعملات الذهبية ونماذج على شاكلة عيون الطيور علاوة على الحيوانات المصنوعة من الأحجار واللؤلؤ. وكانت هذه النوعيات من المنسوجات منتشرة على نطاق واسع في بلدان العالم الإسلامي. لقد تصادف عهد انتشار المنسوجات الحريرية في مجتمعات العالم الإسلامي مع رواج المنتجات المعدنية والصناعات الزجاجية والخزفية وصناعة السيراميك المصقول.

بما أن مشرعي الدين الإسلامي قد حرموا اقتناء الأواني المصنوعة من الذهب على المسلمين وكان كل من يملكها يخضع لقانون الضرائب (انظر كوبر- Cooper 1973) كان الأثرياء – في فترات الرواج الاقتصادي- يقتنون الملابس والمنسوجات الحريرية المطرزة بالذهب مثل «الحرير المذهب والمفصل والموزون». ومن بين أفخر هذه المنسوجات قماش حريري مصري النشأة اسمه «أبوقلامون» أو «بوقلامون» كان الملوك والأباطرة في جميع أرجاء الأرض يتسابقون على اقتنائه بسبب مظهره الذي يذهب بالعقول ويأخذ بالألباب حسب رواية «ابن زولق» - الواردة في (ص140 من دراسة سرجينت - Serjeant 1972)- وحسب ما روي عن الرحالة ناصري خسرو أنه شبه بريق هذه النوعية من الحرير بلمعان الخزف المصقول. ومن المؤرخين من شبه لون حرير «أبوقلامون» بألوان الأحجار الكريمة وخاصة حجر الأوبال الجميل ذي الألوان المتغيرة، ومنهم من ذكر أن لون هذه النوعية من الحرير يشبه ألوان قوس قزح أو ألوان ريش الطيور المتقزح . والجدير بالذكر أن هناك بعض القصاصات المتبقية من هذه النوعية من الحرير ما زالت تتمتع بخواص الوميض واللمعان والبريق. وهناك احتمال آخر ورد في دراسة سرجينت عام 1972 نقلاً عن المقدسي (في القرن العاشر الميلادي) ينص على أن حرير (أبو قلامون)، ربما يكون مصنوعاً من ألياف حريرية ناعمة تلتصق بواسطتها بعض الرخويات أو الطحالب البحرية بالصخور وبالتالي يمكن القول أن هذه الألياف نوع من الأصواف البحرية. وعبر الشواطئ والسواحل



البحرية الممتدة من جنوب أسبانيا إلى شمال أفريقيا كانت الرخويات المعروفة باسم (بينا مارينا) pina marina وهي نوع من الكائنات البحرية ذات اللحى التي تشبه خيوط الحرير تُجمع سنوياً في مواسم الحصاد من أجل استخدام الألياف التي تتدلى منها في صناعة أفخر أنواع الثياب إذ كان الثوب الواحد يباع بأكثر من مائة دينار ذهبي في أواسط القرن العاشر الميلادي. ثم ازدادت قيمة هذه المنسوجات مع نهاية القرن وكان ثمن الثوب يعادل راتب طبيب لمدة ثلاثة أشهر.





قطعة نسيج مقاس (13،9 × 28،6سم) ترجع إلى القرن الحادي عشر، و القطعة مصنوعة من خليط من الحرير والخيوط الصوفية المستخرجة من الرخويات البحرية وهي ذات قيمة عالية. والخطوط المقلمة مصنوعة من خيوط معدنية بُنية اللون، وقد تكون الخيوط من الفضة الملونة الملفوفة حول خيوط حريرية غُزلت على شكل حرف اس (S). بالنسبة لخيوط السداة واللحمة لا تبدو فيهما أي تعاريج ، وبالتالي فهي ليست خيوطاً حريرية.
(لندن 8230 - 1863).



بقايا قطاع من إحدى منسوجات التويل الحريرية المصنوعة على شكل خيوط طولية مضلعة وترجع إلى الفترة بين القرنين السادس والثامن بعد الميلاد. وقد دار جدل واسع النطاق لمدة أربعين عاماً حول منشأ هذه القطعة، حيث اختلف فيها المؤرخون وخبراء المنسوجات، وتم إرجاعها من حيث المنشأ إلى أربع مناطق مختلفة في العالم الإسلامي. ويبدو من نوعية النسيج وأسلوب الصناعة أن القطعة ترجع إلى إحدى دول وسط آسيا في القرنين السابع أو الثامن. (لندن، 8579-1863).



وقد لاحظ المؤرخ «العمري» أن صيادي الرخويات والغواصين يتمركزون في صفاقس في جنوب تونس: «لقد شاهدت الصيادين والغطاسين وصائدي الرخويات يُحضرون من البحر درنات tubers تشبه البصل، وكان لكل درنة عنق تحوطه شعيرات وخيوط. وعند فتح الدرنات تخرج منها خيوط دقيقة تشبه الشعر أو الصوف يتم تمشيطها وتجميعها، ومن ثم يتم غزلها ثم تنسج وتتحول إلى نوع من القماش. وكانت هذه المنسوجات تختم للتأكد من جودتها، بالرغم من وجود منسوجات من هذه النوعية بالأسواق تباع بلا أختام» (سرجينت: ص197). ومن المؤكد أن القارئ قد يصاب بالبلبلة من كثرة المصطلحات وتعددها ومن الإفراط في استخدام الأسماء التي تشير إلى نوعيات لا حصر لها من المنسوجات، ولكن المجتمع الإسلامي في العصور الوسطى لم يكن لديه نفس الشعور. وحسب ما ورد عن أحد المؤرخين في أواخر القرن العاشر فإن الناس قد اعتادوا على المتاجرة في الحرير كما اعتاد التجار على التنافس فيما بينهم في هذا الصدد سواء عن طريق التجارة المشروعة أو غير المشروعة أو عن طريق تهريب المنسوجات الحريرية، وكان كل منهم يطلق اسماً مختلفاً على أنواع المنتجات الحريرية التي يتعامل فيها، كما ورد في دراسة بوسورث عام 1968 نقلاً عن الثعالبي - (ص97) - Bosworth.

لقد كان رداء المرء الذي ينتمي إلى النخب المثقفة في بغداد في القرن العاشر يتكون من المنسوجات التي أنتجت في مختلف مراكز صناعة النسيج عبر



القطعة الموجودة على يمين الصفحة، عبارة عن دثار يُلَف حول الكتاب الذي يحتوي على حكم و تعاليم بوذا، وترجع القطعة إلى القرن الثامن الميلادى وقد صنعت في دُنهونج الواقعة في حوض التاريم. وتشبه هذه القطعة -خاصة عند الأطراف - قطع حريرية أخرى نُسجت في منطقة «زَندانه» بالقرب من «بخارى» كما تتشابه هذه القطعة مع المنسوجات الزَندانية في السمات الفنية والتقنية التي صنعت بها، حيث نسجت هذه القطع على مناسج متشابهة من حيث العرض والطول. كما أنها تشترك في صفات أخرى مثل وجود الأهداب والشراشيب على الأطراف وطريقة نسج الحرير ذي الزغب على شكل ضفائر ثلاثية أو رباعية متعرجة تحاكي حرف الزد (Z) (لندن OA Mas 858).





الإمبراطورية الإسلامية الممتدة من جنوب مصر وجنوب الجزيرة العربية إلى إيران والأقاليم الشرقية التابعة للعالم الإسلامي. وبالإضافة إلى الملبس كان المرء يختار منديلاً مناسباً غالباً من المنسوجات الواردة من اليمن أو مصر أو العراق كما كان يضع وشاحاً حول خصره. ولأن المنديل كان يستخدم كمنشفه لذلك كان يُصنع من الحرير أو الكتان وكان أحيانا يصنع من منسوجات مخملية الملمس.

وكانت أغلى أنواع المناديل تأتي من مصر وكان نسيج هذه النوعية يشبه الغشاء الداخلي للبيض، فقد كان يصنع من حرير رقيق، ناعم الملمس، وكان ثمنه يعادل ثمن ثوب كامل. وكانت المناديل بيضاء اللون في معظم الأحيان، ولكن كانت هناك مناديل ملونة وأخرى مطرزة الحواف أو مزينة بإطار من الخيوط الذهبية كما كانت هناك مناديل مطرزة بالنقوش والرسوم (روزنتال 1971، ص93). وقد ورد في الأدب القديم نقلاً عن روزنتال ما يلي:

«أنا المنديل الذي يكفكف دموع العشاق كلما ذرفت الدموع

أنا منديل العاشق الولهان

لقد تخلّى عني وأعطاني كهدية لمحبوبته لم تستخدمني في تجفيف الدموع

لقد مسحت بي قطرات النبيذ من فوق شفتيه».

وبالرغم من أن أدب الإيتيكيت أو البروتوكول الاجتماعي كان يعتبر الثياب الملونة دليلاً على تدني مستوى الذوق الاجتماعي لمن يرتديها إلا أن الوثائق التجارية تؤكد أن الناس في المجتمع الإسلامي القديم كانوا مولعين بارتداء الملابس الملونة. وكان الناس تواقين لارتداء الثياب ذات اللون الأخضر الفستقي pistachio أو اللون الأرجواني الذي يشبه لون البصل المصري، أو اللون الأسود الذي يشبه لون سيقان الأفارقة.

الأندلس الإسلامية: شبه جزيرة أيبيريا

بالرغم من عزلته الجغرافية بعيداً عن بقية أرجاء العالم الإسلامي كان البلاط الملكي في قرطبة حريصاً على مواكبة آخر صيحات الموضة في عالم المنسوجات، كما كان البلاط الملكي يستقبل العديد من الزوار القادمين من قلب العالم الإسلامي مثل «زرياب»، المطرب العباسي الشهير في القرن التاسع الميلادى، كما استقبل البلاط في قرطبة عدداً من صناع المنسوجات الذين هاجروا من مصر إلى الأندلس.

القطعة الموجودة في صفحة 88 عبارة عن قطاع من بقايا إحدى المنسوجات الحريرية المُقلمة التي عثر عليها الخبراء في عام 1258 داخل كنيسة سان سرنين (St Sernin) في مدينة تولوز ولكنها ترجع إلى أصول أندلسية في القرن الثاني عشر الميلادي. أما الأرضية فهي ملونة باللون الأزرق الغامق في حين أن الخيوط الطولية مصنوعة من الحرير ذي اللون البيج beige كما أن خيوط النسيج العرضية ملفوفة على شكل ضفائر تتكون كل منها من سبعة خيوط ملونة بعدة ألوان مختلفة، أما النقوش المكتوبة بالخط الكوفي أسفل الأشكال والنماذج التي تُكون صورة طائر الطاووس فتضم بالعربية (البردة كاملة المعالم).
(باريس، Paris، CL، 12869).



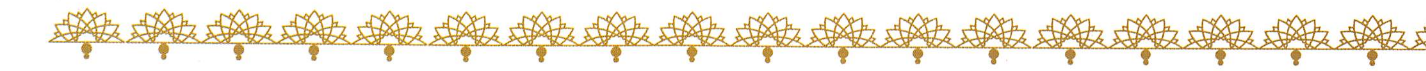
إن قطعة النسيج التي أطلق عليها اسم «برقع هشام» (976 – 1013) قد صممت بوحي من المنسوجات المصرية التي كانت حكراً على البلاط الملكي في مصر. كما أن هناك قطعة نسيج أثرية أخرى صنعت في نفس الفترة الزمنية المشار إليها أعلاه، وتحتوي على شكل دائري يمثل طاووساً مطرزاً بخيوط حريرية ذهبية اللون، وقد حُفظت هذه القطعة في إحدى المؤسسات المهتمة بدراسة الفنون التراثية وتاريخ أسبانيا، وترجع هذه القطعة إلى بلاد فارس وهي ذات مذاق وذوق ساساني. وهناك قطعة نسيج حريري أخرى – صنعت قبل القطعتين السالفتي الذكر – وتحفظ في متحف فيكتوريا وألبرت في مدينة لندن وترجع هذه القطعة إلى العهد العباسي (انظر هذا النموذج في النص الإنجليزي الأصلي ص59).

لقد جرت العادة على أن يقوم التجار والباعة بخداع الزبائن والمشترين وقد عثر على منسوجات ترجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي كتب عليها «صنع في بغداد» في حين أن طريقة الكتابة وشكل الحروف تُبين أن هذه المنسوجات قد صنعت في الأندلس، وقد كانت هذه الأشكال من الخداع والغش مألوفة وشائعة آنذاك، ولذلك تضمنت قوانين الحسبة، وفق دراسة سرجينت نقلاً عن «ابن الحاج»، عقوبات رادعة لمن يقومون بالغش في المنسوجات والأقمشة (سرجينت ص46).

وقد حذرت قوانين الحسبة تجار المنسوجات من بيع أي أقمشة صنعت في منطقة ما على أنها من صنع منطقة أخرى ذات شهرة، بحيث يتكالب الناس على شراء منتجاتها حتى لو كانت المنسوجات متشابهة في جميع الصفات.

بسبب جمال وروعة المنسوجات الحريرية الإسلامية في الأندلس- جزيرة أيبيريا – أقبل المسيحيون على اقتنائها، كما اُستخدم الحرير الإسلامي في صناعة ملابس الكهنة المسيحيين، وفي صناعة الأكفان وغطاء المذاخر الموجودة في الكنائس الأسبانية وفي أماكن أخرى في أوروبا. وبفضل المنسوجات التي عُثر عليها في الأندلس وبعض البلدان الأوروبية داخل مذاخر وخزائن الكنائس استطاع المؤرخون تحديد منشئها وتاريخ صناعتها. وقد عثر في أرشيف وسجلات الكاتدرائية الواقعة في مدينة سلمنكا الأسبانية على قطع من بقايا منسوجات حريرية رسمت عليها صور صقور وطيور.

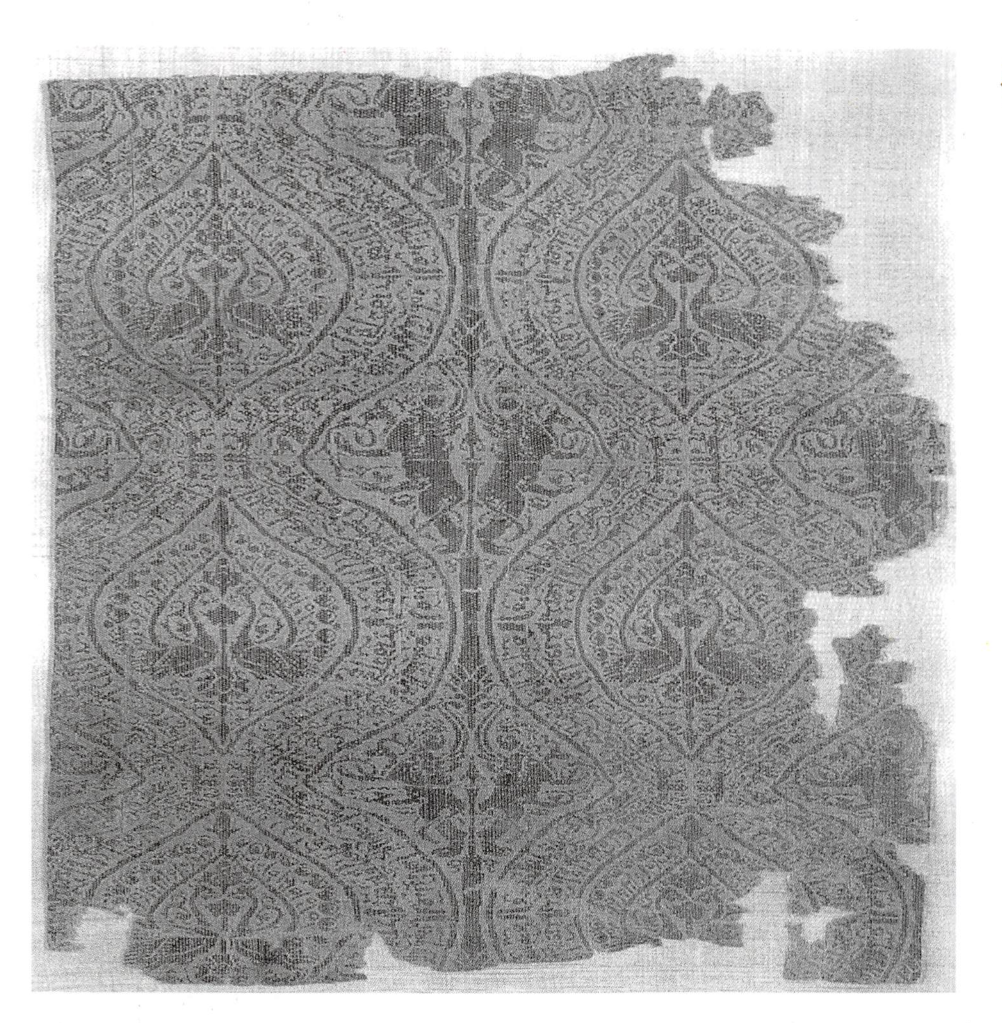
وتتشابه هذه المنسوجات في تصاميمها ونوعية النسيج المستخدم في صناعتها مع القطعة المعروفة باسم «قطعة نسيج بوسطن» (انظر ص 12-13)، وقد وردت تفاصيل عن قطع النسيج المشار إليها آنفاً في الوثائق رقم 1183 و1199 وغيرها من المستندات الموجودة في أرشيف الكاتدرائية في سلمنكا. كما عثر داخل أحد مذاخر

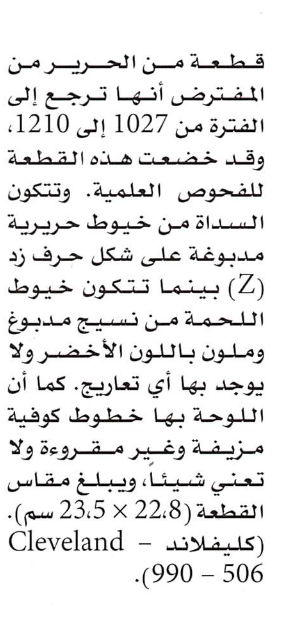


الكنائس في تولوز على رداء حريري يسمى «رداء الملك روبرت» علاوة على أجزاء من منسوجات حريرية ذات خيوط مطرزة وعُقد ملونة بمختلف الألوان ومنسوجة بشكل أفقي. كما عثر على بقايا منسوجات حريرية منقوش عليها أشجار وطواويس في حالة التأهب للمواجهة، وكانت ذيول الطواويس منسوجة بخيوط على شكل أقواس مدببة، وفي الجزءين العلوي والسفلي من إحدى المنسوجات عُثر على نقوش وكلمات مكتوبة بالخط الكوفي تعني (اليوم أتممت عليكم نعمتي) و(الحمد لله على نعمه الكاملة).

الجدل البويهي

إن أي دراسة للمنسوجات الإسلامية في العصور الوسطى يجب أن تشتمل على قضية شائكة ألا وهي ما يسمى بقضية (The Buyid Controversy) «الجدل البويهي». وقد ظهرت في الأسواق منذ العشرينيات من القرن المنصرم مجموعة من المنسوجات الحريرية التي روي بأنه عثر عليها في إحدى المقابر في منطقة مجاورة





قطعة من الحرير من المفترض أنها ترجع إلى الفترة من 1027 إلى 1210، وقد خضعت هذه القطعة للفحوص العلمية. وتتكون السداة من خيوط حريرية مدبوغة على شكل حرف زد (Z) بينما تتكون خيوط اللحمة من نسيج مدبوغ وملون باللون الأخضر ولا يوجد بها أي تعاريج. كما أن اللوحة بها خطوط كوفية مزيفة وغير مقروءة ولا تعني شيئاً، ويبلغ مقاس القطعة (22،8 × 23،5 سم). (كليفلاند - Cleveland 506 - 990).





صورة تفصيلية لقطعة النسيج التي تسمى «كفن القديس جوسيه» وترجع إلى أواسط القرن العاشر الميلادي، وقد صُنعت في شرق إيران ثم جُلبت إلى فرنسا بعد الحملة الصليبية الأولى على الشرق الإسلامي (1096-1099). وهذه القطعة من النسيج تجسد مهارة فائقة في صناعة وتقنية النسيج، وتبلغ مساحتها (30 × 30 سم)، وهي تشتمل على صورعبارة عن موكب للأفيال وقافلة للإبل ، ويبدو أن هذه القطعة قد صُنعت على منسج (نول) لا يقل عرضه عن 127 سم.
(باريس AO 7502).



لطهران بإيران. وحسب الاعتقاد السائد آنذاك فإن هذه المجموعة - فيما عدا قطعتين- ترجع إلى العهد العباسي عندما كان الخليفة العباسي تحت سيطرة الأسرة البويهية الشيعية (932-1055). وحسب نوعية المنسوجات المذكورة، كان واضحاً أنها تعكس رواج صناعة الحرير التي كانت سائدة في شمال إيران إبان العصور الوسطى حيث كان النساجون يصنعون الأكفان متعددة الأشكال والنماذج التي كتبت عليها شعارات شيعية دينية. ولكن بعد أن خضعت هذه المجموعة لدراسة مستفيضة وفحوص تقنية معملية في مدينة بيرن، وبعد جدل طويل ومرير توصل الباحثون إلى أن هذه المجموعة من المنسوجات ترجع إلى عام 1220 ميلادية وفق الدراسات التي قام بها كل من ليمبرج Lemberg وفيال Vial وهوفينك دي جراف Hoffenk-de Graaff، (في عام 1973). كما وافق شيبرد على نتائج هذه الدراسات فيما بعد (Shepherd، 1975). ولكن بدا للباحثين لاحقاً أن هذه المجموعة من المنسوجات لا تمت بصلة لقطعة مشابهة صُنعت في القرن العاشر اسمها «كفن القديس جوسيه» وهي متميزة بألوانها الزاهية وبتصميم رائع عبارة عن نماذج على شكل أفيال شامخة الهامات، كما أن الإطار يحتوي على تصاميم لصور «قلوب» ترجع إلى العهد الساساني وموكب أو قافلة للجمال ترجع إلى منطقة باكتريا [1] - Bactria -، كما يوجد في كل ركن من تلك القطعة صور ديكة صغيرة منقوشة على الحرير. أما بالنسبة لمجموعة المنسوجات، المشار إليها أعلاه، فلم تكن تتمتع بنفس الدرجة من نقاء الألوان بل أن ألوانها كانت باهتة.

كما أن أرضية النسيج كانت متأثرة بمحاولات لإعادة دبغ القماش بعد عملية الصباغة، بالاضافة إلى أن المجموعة – المذكورة أعلاه - كانت تحتوي على نقوش ونماذج ترجع إلى العهد الإسلامي في الأندلس إبان العصور الوسطى. كما عُثر على خيوط حريرية قد تكون بيزنطية المنشأ تشبه المنسوجات التي عثر عليها في مذخر في كنيسة في بامبرج Bambergترجع إلى العصور الوسطى، كما عثر على أشكال ونماذج تشبه ما وجد في مدينة ليون – العاصمة الادارية لمنطقة الرون في جنوب فرنسا - من منسوجات صنعت في الأناضول وكانت تخص السلطان السلجوقي كيقباذ الأول ووريثه على التوالي (1219-1237). وكانت المنسوجات المشار إليها آنفاً

(1) باكتريا هو الاسم القديم للمنطقة بين جبل هندوكوش ونهر أموداريا وتسمى الآن (بلخ) وفي الكتابات الفارسية كانت تسمى باخترى.



تضم أشكالاً ونماذج دائرية كما تشتمل على صور للحمام الزاجل تشبه الطيور في لوحة غاينميد[1] Ganymede الموجودة في متحف كليفلاند للفنون، حيث تحتوي على صور صقور ذات رأسين تضم بين أجنحتها هياكل بشرية وهي تمسك في مخالبها بنماذج ذات أشكال رباعية، كما كانت بعض المنسوجات مطرزة بخطوط كوفية منمقة ومصغرة رسمت في أشكال تتفق مع فن الزخرفة الإسلامية وفنون الأرابيسك.

وهناك منسوجات من بين المجموعة مطرزة بأحجار من الماس سداسية الشكل، كما كانت المجموعة تضم بعض أقمشة الملابس التي أثارت الشكوك بسبب الطريقة التي فُصلت بها. وبعد أن خضعت هذه المجموعة - التي كانت محفوظة في متحف واشنطن وكليفلاند للفحوص الحديثة وتم نشر تقارير الفحص - جاءت النتائج مدوية، إذ أظهرت البيانات مخاطر الاعتماد على التصاميم كوسيلة لتحديد تاريخ صناعة المنسوجات. ومن بين عشرين قطعة خضعت للفحوص وُجد أن قطعة واحدة من المنسوجات في متحف واشنطن كانت تضم بيانات صحيحة إذ صُنعت في الفترة بين عامي 1023و 1200، كما كان هناك قطعتان ثبت أنهما ترجعان إلى العهدين التيموري والصفوي قبل عام 1650. والمفاجأة أن قطع المنسوجات المتبقية وعددها 14 قطعة كانت عبارة عن قماش حريري مزيف صنع في القرن العشرين.

---

(1) ساقي الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية.



الفصل الثالث

العصر الإسلامي الأول: المرحلة الثانية: المنسوجات في قصور الخلافة

وبحل القفص والحبالة والقبس والذبالة انها لضغث على ابالة فانصاعت

تنشد مدرجها فلما دانتني قرنت بالرقعة درهما وقطعة وقلت لها ان رغبت في

واشرت الى الدرهم فبوحي بالسر المبهم وان ابيت ان تشرحي فخذي القطعة

مالت الى استخلاص البدر التم والابلج الهم وقالت دع جدالك وتبل

طلع الشيخ وبلدته والشعر وناسج بردته فقالت ان الشيخ من اهل سروج



عندما تزعم بنو العباس الثورة ضد الأمويين زعم قادتها أنهم من سلالة ونسل بيت الرسول محمد (ص) وأنهم من أنصار علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) في محاولة للتقرب إلى الشيعة في الأقاليم الشرقية للخلافة الإسلامية وكسب تأييدهم ومؤازرتهم للثورة. ومع أن قادة التمرد من العباسيين قد نأوا بأنفسهم فيما بعد عن الحركة الشيعية إلا أنهم ظلوا يبشرون بمبادئها وتعاليمها. وقد انقسمت الحركة الشيعية إلى جناحين يدعو كل منها لتنصيب الأئمة على سدة الحكم لأسباب روحانية ودينية. أما الجناح الأول فهو الشيعة التي تنتمي إلى الطائفة الإسماعيلية (أو ما عُرف تاريخياً بالشيعة الاسماعيلية) في حين أن الجناح الثاني عُرف باسم الشيعة الاثني عشرية. أما الفريق الأول فيؤمن بقداسة سلالة من الأئمة وعددهم سبعة في حين يؤمن الفريق الآخر من الشيعة الذي نشأ فيما بعد في إيران بامتداد الولاء الشيعي لخمسة أجيال لاحقة من الأئمة ولذلك سُمي هذا المذهب بالشيعة الاثني عشرية لأن أنصاره يؤمنون بقدسية اثني عشر إمام من أئمة الشيعة. وبسبب زيادة التعاطف مع



لوحة نسيجية من «مقامات الحريري» ترجع إلى عام 1237 وتصور عرضاً للفرسان وهم يمتطون صهوات الخيول. كانت البيارق السوداء -في اللوحة- رمزاً لمكانة وسطوة الخلفاء العباسيين آنذاك ، كما كانت تجسيداً لهيمنة البلاط العباسي على مقاليد الأمور في البلاد. وكان النسيج الأسود مخصصاً لصناعة الأثواب والخلع التي يهديها الحكام وكبار القوم لأولي القربى و أصحاب الحظوة من حاشيتهم و رعاياهم، كما كانت وثائق الدولة الهامة، تحفظ داخل مظاريف مصنوعة من النسيج الأسود اللون.
(باريس Paris، Arabe ، 5847، f. 19r).



طائفة الشيعة الإسماعيلية في شمال إفريقيا نصب «عبيد الله» نفسه إماماً على المسلمين، لأن نسله يمتد إلى فاطمة الزهراء ابنة الرسول (ص) وزوجة علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، وفي عام 910 ميلادية اعتبر المسلمون في شمال أفريقيا أن «عبيد الله» هو «المهدي» المنتظر ولذلك أصبح القائد السياسي والأب الروحي للحركة الإسلامية الشيعية في تونس. ومن أجل التأكيد على صلة النسب إلى آل بيت رسول الله أطلق «عبيد الله المهدي» وأنصاره اسم «الخلافة الفاطمية» على دولتهم نسبة إلى فاطمة الزهراء (رضي الله عنها) وإجلالاً وتبجيلاً لأهل البيت. ولذلك نقشت الشعارات الفاطمية فوق البيارق والأعلام وغيرها من المنسوجات آنذاك.

وبفضل الانتصارات المتلاحقة للجيش الفاطمي استطاع رابع الخلفاء الفاطميين- المعز لدين الله الفاطمي – فتح مصر في مطلع عام 969 ميلادية وبدأ في بناء عاصمة الخلافة هناك وأطلق عليها اسم «القاهرة» Cairo أو المنتصرة The Victorious (وفق المرادف العربي للكلمة).

وفي أوج عهد الخلافة الفاطمية في عام 990 امتد التأثير الفاطمي إلى جميع دول المنطقة العربية ولقيت المبادئ الفاطمية دعماً في شمال أفريقيا وفى سوريا وبلاد الشام واليمن وبلاد الحجاز. وعلى الرغم من ذلك لم يكن في نية الفاطميين الانقضاض على نظام الحكم العباسي في بغداد. ومنذ عام 1060 سيطرت أنظمة قبلية (بالوراثة) على مقاليد الحكم في بلاد الشام أو منطقة الهلال الخصيب. ولم يكن لهذه الحكومات المحلية أي علاقات أو ولاءات مع الحكومة العباسية في بغداد أو الحكومة الفاطمية في القاهرة. وبسبب انعزال الأنظمة الحاكمة في بلاد الشام عن الدولتين المركزيتين في المنطقة العربية استطاع الصليبيون الإطاحة بهؤلاء الحكام واحداً تلو الآخر واستولوا على بلاد الشام وفلسطين إلى أن استطاع صلاح الدين الأيوبي، الذي نُصب وزيراً في البلاط الفاطمي عام 1169 أن يجمع شتات الحكام المسلمين ويحصل على دعم الزعماء المحليين ويتصدى للغزاة الصليبيين.



لوحة ص 101 بعنوان «سماع الخطبة الدينية أو الإنصات إلى الواعظ» وهي من بين سلسلة لوحات «مقامات الحريري» وترجع إلى عام 1237 ومنشؤها العراق حسب بعض الآراء. إن هذه المنمنمة الإسلامية التي ترجع إلى العصور الوسطى تُظهر ثراءًا منقطع النظير في الألوان. وكان هذا الألق اللوني من بين سمات المنسوجات الإسلامية آنذاك. ويبدو من صورة ملابس الرجال وجود علامات ولفقات في الأكمام تُشير إلى ماركة ونوع القماش بينما تدل الخيوط الذهبية الدائرية في قماش العمائم على اسم المصنع الذي صنعت فيه هذه المنسوجات، وكان ذلك الأمر شائعاً فى هذا العصر. (باريس Paris، Arabe 58 47، f.58v).





وفي عام 1172 أصدر صلاح الدين أوامره إلى أئمة المساجد بعدم ذكر اسم الخليفة الفاطمي (إمام المسلمين) في خُطب صلاة الجمعة . ثم أمر صلاح الدين خطباء المساجد بذكر اسم الخليفة العباسي أثناء خطب الجمعة والدعاء له وكان ذلك التحول إيذاناً بنهاية الحكم الفاطمي في مصر وبداية العد التنازلي الذي انتهى باندثار المذهب الشيعي في مصر وشمال أفريقيا. وهكذا تمكن صلاح الدين من الإطاحة بالفاطميين وإنشاء الدولة الأيوبية في مصر ذات التوجهات الدينية السنية، وقد استمرت هذه الدولة في الحكم حتى عام 1249 بعد أن رسخت العقيدة السنية في البلاد.

وإبان العهد العباسى كان البلاط الملكي مغرقاً في الطقوس الاحتفالية المبهرة بسبب سطوة كبار المسؤولين في مقر الخلافة وعلى رأسهم الوزير السلجوقي «نظام الحكم» (المتوفي في عام 1092). وكان الوزير متأثراً بالتقاليد السائدة في البلاط الفارسي واستطاع إقناع الحكام العباسيين بوجهة نظره حيث رأى ضرورة الاهتمام بالمظاهر والثياب والأثاث داخل أروقة البلاط العباسي تعبيراً عن الرخاء الاقتصادي للدولة آنذاك. وقد انتقلت هذه التقاليد التي تعتمد على البذخ والتبذير إلى سائر قصور الحكام في البلدان الإسلامية في ظل الخلافة العباسية.

وفي نفس الوقت كان البعض يشعر بالحنين إلى النظام السياسي الذي كان متبعاً إبان حكم الخلفاء الراشدين فقد كان هؤلاء القادة الأوائل يدعون إلى البساطة والتقشف وحياة الزهد والسعي إلى الآخرة. ثمة وثائق ومستندات من تأليف المؤرخين المسلمين في العصور الوسطى تمدح وتمجد أسلوب الحياة ونظام الحكم إبان عهد الخلفاء الراشدين وتمقت حياة البذخ والملذات والسعي وراء الشهوات والانحلال الخلقي الذي كان سائداً أيام الخلافة الأموية خاصة في عهد هشام بن عبد الملك (724-743) وابن أخيه «وليد الثاني» – الوليد بن يزيد- (743-744). وقد ظل المفكرون الإسلاميون على خلاف بشأن آرائهم في نظام الحكم إبان عهد الخلفاء الراشدين وعهود الخلفاء الذين جاؤوا من بعدهم.

و منذ انتفاضة العباسيين الأولى وتمردهم على سلطة الأمويين أصبح اللون الأسود رمزاً لأنصار هذه الثورة حتى أن العباسيين عرفوا في بيزنطة وبلاد الصين باسم «أصحاب الثياب السود». ويُعزى للخليفة المنصور (754-775) أنه أول من فرض اللون الأسود باعتباره لوناً للملابس الرسمية التي يرتديها كبار رجال الدولة



والقادة الدينيين إبان الاحتفالات الرسمية وأثناء المواكب الدينية التي كانت تقام في ذكرى استشهاد أهل البيت من أسرة علي بن أبي طالب-في كربلاء. وكانت مواكب العزاء بمثابة تعبير عن الكراهية للأمويين الذين قتلوا الحسين بن علي ورفاقه (ابن خلدون، المجلد الثاني ص 50 - 51). وكان الامتناع عن ارتداء الثياب والقمصان السود، إبان الاجتماعات التي كان الخليفة يعقدها مرتين كل أسبوع، يعد تعبيراً عن التمرد على سلطة العباسيين.

وقد ظل علماء الدين المسلمين من السنة يرتدون الثياب السود في المناسبات الرسمية وأثناء الاحتفالات الدينية حتى بعد خلع آخر خليفة عباسي في عام 1258، وكان ذلك بمثابة التعبير عن التعاطف مع الخليفة المعزول في منفاه. وكانت أرواب الشرف والأثواب التي تُخلع على المقربين من سدة الحكم تُصنع من الحرير الأسود. كما كانت الأعلام والبيارق الملكية وحقائب المستندات الرسمية المهمة تصنع من نفس القماش الحريري الأسود. ولم تكن أنواع الصبغات السوداء المستخدمة في صباغة الحرير معروفة حينئذ، وربما كانت هذه الصبغات من الأنواع الرديئة لأن كبير الحراس (الياوران) في بلاط الخلافة في أواخر القرن العاشر الميلادي قد ذكر أن أحد المسؤولين في الحكومة اضطر إلى تجفيف ومسح جبهته من العرق بعد أن نضحت عمامته السوداء صبغتها على جبينه (سالم – 1977).

وعلى النقيض من الخلفاء العباسيين فقد اتخذ الفاطميون اللون الأبيض شعاراً لهم فكانت بيارقهم بيضاء اللون كما أن أرواب الشرف التي كانت تُخلع على النخب كانت بيضاء اللون أيضاً. وإبان المواكب الرمضانية الثلاثة التي كان الحاكم الفاطمي يقودها بنفسه، كان جلالته يرتدي ثوباً من الحرير الأبيض المزخرف بخيوط مصنوعة من الذهب باعتبار أن الخليفة يجسد - على الأرض- المقدس الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه كما أنه تجسيد دنيوي للطهارة والنورانية المقدسة.

وعندما انهار النظام الفاطمي في تونس وحلت محله حكومة بني زيري[1] (1148 – 972) أمر قادة النظام الجديد بإزالة اللون الأبيض من الأعلام الفاطمية وبصباغة كل البيارق والمنسوجات البيضاء التي كانت ترمز للخلافة البائدة، وقد كان لذلك الإجراء المهم تداعيات وعواقب عديدة كما سنذكر لاحقاً .

(1) الزيريون أو بنو زيري سلالة أمازيغية من قبيلة صنهاجة في الجزائر حكمت تونس والجزائر مابين 971 و1152 ميلادية .



البيارق والمظلات

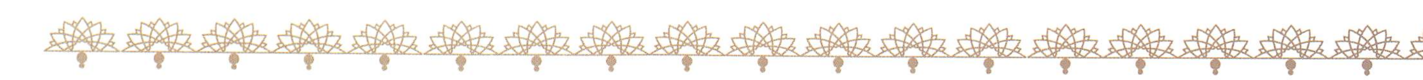
إبان القرن العاشر الميلادي كانت الأعلام والبيارق والرايات رموزاً للخليفة سواء في ميادين القتال أو خارجها. لقد خاض الرسول (ص) المعارك والغزوات تحت رايات وشارات متعددة الألوان، حيث كانت الرايات سوداء أحياناً، وبيضاء أحياناً أخرى، وقد قُصت تلك الريات على عجل من الثياب أو القماش الذي كانت سروج الخيول تصنع منه (هايندز، 1971). وقد حُفظت قطع من بقايا الرايات التي كان الرسول (ص) يستخدمها في الغزوات في تركيا منذ مطلع القرن السادس عشر وهي الآن موجودة في متحف «الطوبكاي سراي» في إسطنبول وتسمى بالتركية «سنكاك شريف» وتعني (لواء الرسول).

ومن أشهر الرايات العسكرية إبان العهد الفاطمي أحد الأعلام (الرايات) الذي صنع من نسيج الحرير الأبيض المطرز بخيوط الذهب ونقشت عليه آيتان من القرآن وكان طول هذا العلم حوالي ذراعين وعرضه ذراع ونصف. وكان العلم (اللواء) مزيناً بأشكال هلالية ذهبية اللون وكان مرسوم عليه رمحان وسبع نجوم ملونة باللونين الأحمر والأصفر، في حين كُتب على قطاع منه آيتان: الأولى (وما النصر إلا من عند الله) والثانية (إن نصر الله قريب) – (كما ورد عن هامبلن ص 154 - Hamblin1985)- نقلاً عن القلقشندي. ومن بين الرايات التي كانت تستخدم في الاحتفالات إبان الخلافة الفاطمية علم منقوش عليه صورة أسدين أحدهما ملون باللون الأحمر والآخر بالأصفر، وكان فم كل أسد مرسوم بطريقة متقنة بحيث تبدو وضعية الأسد للناظرين إلى الراية – وهي تهتز عند هبوب بعض النسائم – وكأنه يزأر. والمعروف أن «الأسد» أحد الألقاب التي أُطلقت على «علي بن أبي طالب». ومن ناحية أخرى لم يستطع المؤرخون الحصول على أي قطعة منسوجات يمكن أن تكون قد استُخدمت كراية أو لواء في العهد الفاطمي، ولكن علماء الآثار قد عثروا في برغش[1] Burgos بأسبانيا على راية من نوع جونفالون[2] Gonfalone اتخذها الموحدون شعاراً لهم أثناء النصف الأول من القرن الثالث عشر. وتتميز هذه الراية (العلم) بوجود العديد من النجوم المتعددة على الأطراف وفي الوسط تحوطها بعض الآيات القرآنية (من السورة رقم 61، الآيات من 10 إلى 12)، وقد كُتبت الآيات

---

(1) قرية في مقاطعة مالقة الأسبانية التي تقع في الجزء الجنوبي من البلاد ضمن منطقة الأندلس الأسبانية التى تطل على ساحل البحر الأبيض المتوسط ويحدها مقاطعة قادش وإقليم إشبيلية ومقاطعتا قرطبة وغرناطة .

(2) الجونفالون كلمة إيطالية - جمعها جونفالوني - وتعني الراية وفى العصور الوسطى كان لكل جمعية أو نقابة راية خاصة بها.



بخط النسخ العربي الفخم والآيات تُشير إلى الجهاد والفوز بالجنة.

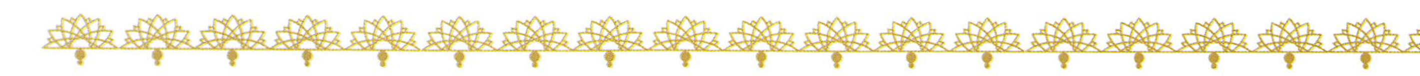
ومن المنسوجات الشهيرة أثناء العهد الفاطمي المظلة التي كان الخليفة يستخدمها خارج القصر، وكان ارتفاعها حوالي 75سم وتتكون من 12 قطعة من القماش تُخاط بشكل طولي ويبلغ قطرها حوالي 250 سم أو 12 ذراعاً. وكانت المظلة تُلون بنفس لون الثياب التي يرتديها الخليفة في كل مناسبة. وكما ذكرنا فقد كانت المظلة تستخدم خارج نطاق قصر الخلافة وعثر على بعضها في المقابر الملكية الخاصة بالخلفاء الفاطميين، وكانت المظلات الفاطمية رمزاً لقصر الخلافة وسلالة الحكام الذين ينحدرون من أصول فاطمية (ساندرز - 1984 ،Sanders)

إسدال الستار

ابتدع الأمويون نظاماً بروتوكولياً في بلاط الخلافة، حيث كان الخليفة يتوارى في معظم الأحيان بعيداً عن عيون عامة الناس ممن يرتادون القصر. وعند بدء اجتماع الخليفة بالعامة، جرت العادة أن يقوم كبير الحراس (في القصر) أو الحاجب برفع الستار الذي يكشف عن مجلس الخليفة وهو على العرش الوثير، كما يقوم الحاجب - الذي اشتق اسمه من عمله لأنه يرفع وينزل الحجاب - في نهاية الاجتماع بإسدال الستار. والمؤكد أن هذا البروتوكول الملكي الذي يتمثل في رفع وإسدال الستار له أصول ساسانية أو بيزنطية (وهو ليس تقليداً إسلامياً).

ولم يعثر المؤرخون على ستائر تعود إلى القصور الأموية ولكن الستائر والحُجب التي عثر عليها في قصور العباسيين أذهلت القادمين من البلاط البيزنطي، عندما قام وفد بيزنطي رفيع المستوى بزيارة قصر الخلافة العباسي عام (917). يومئذ صُعق أعضاء الوفد الزائر وانتابتهم حالة من الانبهار من روعة خيوط الذهب المتلألئة في الستائر المعلقة، وصور الحيوانات والطيور المنقوشة عليها، ناهيك عن عشرات الآلاف من السجاجيد والمنسوجات والفُرش التي كانت تُزين طرقات القصر ومداخله ودهاليزه.

أما في القاهرة الفاطمية فكان خباء الخليفة مكاناً يُفترض أنه للعبادة والتقرب الروحاني إلى الخالق ولذلك لم يكن المكان مناسباً لزينة الحياة الدنيا. ومع ذلك فقد كان الخليفة - أثناء وقوفه على المنبر- يتوارى وراء ستارة حريرية بيضاء أثناء إلقائه الخُطب والمواعظ يوم الجمعة طوال شهر رمضان. كما كان المحراب في



المساجد الفاطمية مطرزاً بستارة من الحرير الأحمر منقوشاً عليها سورة الفاتحة وبعض الآيات القرآنية الأخرى من السورتين رقم 62 و63، وعندما حل الإمبراطور البيزنطي باسل الثاني (976–1025) ضيفاً على الخليفة الفاطمي تم تركيب ستائر مطرزة بالذهب تعبيراً عن عظمة الخليفة الفاطمي وأبهة البلاط الملكي الذي يقيم فيه. وقد عثر علماء الآثار على ستائر قيمة ترجع إلى قصور خلفاء بني نصر في الأندلس إبان القرنين الرابع عشر والخامس عشر. وتوجد نماذج من هذه الستائر المصنوعة من الحرير والستان الأحمر في متحف كليفلاند للفنون، وكل ستارة تشبه الباب الخشبي المطعم بالنقوش والزخارف، كما تضم كل ستارة عدة قطاعات بينها فواصل مكتوب عليها بعض الشعارات الدينية التي تخص خلفاء بني نصر ومن بينها: «وما النصر إلا من عند الله»، «إن العزة لله جميعاً»، «لا ناصر إلا الله».

لقد انتشرت ظاهرة استضافة الوفود القادمة إلى قصر الخلافة في خيام صنعت من النسيج والقماش وقد انتشرت هذه العادة عبر أرجاء البلاد الإسلامية. وأثناء زيارات العمل والمباحثات التي كانت الوفود الأجنبية تجريها مع نظرائهم في العالم الإسلامي كانت الجلسات والمباحثات تتم دخل خيام مغلقة. وقد رسم أحد الفنانين السوريين في القرن الثالث عشر الحكام أثناء جلساتهم مع العلماء، وكانت الستارة الفاصلة بين الخليفة والجمهور شيئاً أساسياً في هذا المشهد بالإضافة إلى الستائر التي تُزين الجدران والنوافذ.

كما أن قوائم جهاز العروس في العصور الوسطى اشتملت على هذه الستائر (انظر ستلمان – Stillman 1972). وكانت الستائر التي تُرسل مع جهاز العروس عبارة عن قماش عرضه 200 سم أو أقل، وكانت تلك الستائر تعلق في المداخل وفي الطرقات وعلى جدران السلاملك أو غرفة الاستقبال وكانت مدينة بهنسه المصرية التي تبعد عن القاهرة نحو 300 كيلو متر وتقع في جنوب مصر من أهم المراكز – الخاصة بتصنيع الستائر والفُرش والمنسوجات الأخرى المصنوعة من الكتان والقطن والحرير – في مناطق شمال إفريقيا. أما طبرستان فكانت مشهورة بتصنيع المنسوجات واللُحف الثقيلة، وكانت بعض الستائر السميكة تُصنع هناك تغمر بالماء وتعطر بالطيب وزيت الورد ثم تُعلق فوق الجدران من أجل بث الروائح الذكية عبر المكان. وكانت هذه الستائر مُنتشرة في الأقاليم الغربية التابعة للدولة العباسية، ويُقال أن الخليفة المنصور هو أول من نادى بصناعتها (754 – 775).



صورة علم إمارة الموحدين (3،3 × 2،2 متر) في النصف الأول من القرن الثالث عشر في شبه جزيرة أيبيريا (أنظر ص 106). والمؤكد أن القماش الحريري الذي صنع منه العلم كان مطرزاً بخيوط ذهبية. وفي المنتصف نقشت آيات قرآنية حول النجمة التي تتوسط العلم والنص القرآني مقتبس من السورة رقم (61) الآيات (10، 11، 12). وهناك نقوش أخرى تمثل أثر أقدام سنابك الخيل التي ترمز بدورها للمعارك التي انتصر فيها المسلمون الأوائل وللغزوات الإسلامية في صدر العهد الإسلامي الأول.



وأثناء العصور الوسطى انتشرت المنسوجات التي كانت تُستخدم كغطاء للوسائد والسرائر والمساند والمراتب وأطقم الصالونات. وكانت هذه النوعية من الأقمشة - التي تستخدم في كسوة المنسوجات - معروفة في جميع أرجاء العالم الإسلامي. وفي المنازل الراقية كانت أغطية الفُرش (المراتب) الموجودة في المجالس (التي يُستقبل فيها الضيوف) تصنع من حرير بيزنطي غالي الثمن حيث كانت كل قطعة تحتاج إلى قماش حريري يساوي ثلاثين أو أربعين ديناراً، علماً بأن أغطية الفُرش المصنوعة في طبرستان كانت أقل تكلفة مما سلف ذكره.

وأثناء مجالس العلم كان القضاة ورجال الدين يجلسون فوق أرائك ذات حشيات ومساند مدببة عند الحوافي، وفي المنازل العادية اتخذ الضيوف متكأً لهم فوق الفُرش في المجالس بحيث يجلس كل منهم في مكان يتناسب مع مكانته الاجتماعية (سادان Sadan 1976).

وفي أواسط القرن الثالث عشر كان العريس – المقدم على الزواج- مسئولاً عن شراء المساند والوسائد التي تُستخدم في مجلس الدار. أما في القرن الحادي عشر فقد كانت تلك الأشياء من شأن العروس وكان الفتيان والفتيات المقبلون على الزواج يفضلون اقتناء منسوجات وستائر وفرش خالية من صور الطيور، بل كانوا يفضلون الستائر أُحادية اللون أو المقلمة أو المزركشة بالحواشي الذهبية والشراشيب من عند الأطراف. وإبان القرن الحادي عشر انتشرت موضة في البلدان الإسلامية لاقت رواجاً منقطع النظير، أولع بها الأزواج الجدد حيث دأب هؤلاء على تغطية سرائر العرس بمظلات شفافة من الحرير أو الكتان الفاخر المصبوغ باللون الأخضر الزمردي، بينما كانت ألوان هذه المظلات مختلفة في الماضي حيث اعتاد الناس على رؤية هذه المنسوجات باللون الأبيض أو السماوي أو الأحمر الرُمَّاني أو الأصفر.

الطراز وأهميته

عندما يُمنع أئمة وخطباء المساجد من ذكر اسم الحاكم أو الدعاء له أثناء صلاة الجماعة فهذه مسألة لها دلالاتها، كما ذكرنا في مستهل هذا الفصل. إن ذلك بالطبع يعني التمرد على السلطة الحاكمة في البلاد، ويزداد الطين بلة لو سُحبت العملات التي تحمل صور الحاكم من الأسواق، ويصبح الأمر بالغ السوء لو تم التخلص من أثواب الشرف[1] التي خلعها الحاكم على المقربين إليه وتمت مصادرتها.

(1) لقد كانت الأثواب التي تصنع خصيصاً للحاكم وتحمل نقوشاً معينة بناءاً على أمره ، ثم تخلع على الخاصة من المقربين إلى قصر الخلافة ، تسمى الطراز، ومُصادرة هذه الأثواب والأرواب يكون بمثابة إرهاص يدل على أفول نجم الحاكم.





صورة لقطعة قماش منسوجة من خيوط الكتان والصوف و مقاسها (80 × 83 سم) وقد صنعت القطعة، فى مصر في القرن التاسع. والقطعة المذكورة و هي من القماش الثقيل قد استخدمت في المفروشات والستائر ويبدو أنها صنعت في منطقة «بهنسه» التي كانت مركزاً شهيراً لهذه النوعيات من المنسوجات السميكة. والقطعة مزخرفة ومنقوش عليها كلمات تقول «باسم الله، بارك الله في مالك القماش». بالإضافة إلى كلمات غير مفهومة عن نوعية هذا «الطراز» من المنسوجات.
(كليفلاند 48 .59، Cleveland).



وقد تحدث ابن خلدون (توفي في 1406) عن أهمية هذه الأثواب ودورها في المجتمع. وفي المجلد الثاني، صفحة 65 قال إبن خلدون ما يلي: «والله مصرف الأمور بحكمة الطراز من أبهة الملك والسلطان ومذاهب الدول أن تُرسم أسماؤهم أو علامات تختص بهم في طراز أثوابهم المعدّة للباسهم من الحرير أو الديباج أو الإبريسم تعتبر كتابة خطها في نسيج الثوب ألحاماً وإسداء بخيط الذهب أو ما يخالف لون الثوب من الخيوط الملونة من غير الذهب على ما يحكمه الصناع في تقدير ذلك فتصير الثياب الملوكية معلمة بذلك الطراز قصد التنويه بلابسها من السلطان فمن دونه أو التنويه بمن يختصه السلطان بملبوسه إذا قصد تشريعه أو ولايته لوظيفة من وظائف دولته».

وكلمة «طراز» أي الثوب الذي تمت صناعته وتطريزه بناءً على أمر الخليفة مشتقة من الكلمة الفارسية «طرازيدان Tarazidan» وهي فعل يعني «يطرز». ومع مرور الوقت أصبحت كلمة «طراز» تطلق على اسم ثوب أو رداء الشرف الذي يخلعه الحاكم على أولي القربى، كما أصبح نفس الاسم يُطلق على بعض أنواع الخزف والسيراميك الذي كان يُستعمل لتزيين واجهات المباني. وكان أول من أدخل ما يسمى «بالطراز» إلى العالم الإسلامي الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (685 - 705) بعد أن كان هذا التقليد سائداً في كل من البلاط الساساني والبلاط البيزنطي (داي / ستيلمان Day & Stillman 1972».

وقد أنشأ الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (724 – 743) أول مصنع لتصنيع ثياب «الطراز» ولكن سرعان ما انتشرت هذه الموضة عبر أراضي الدولة الأموية، ودأبت مصانع المنسوجات على إنتاج هذه الأنواع من الثياب.

وكانت المراكز والمؤسسات والورش والمصانع التي تنتج هذه النوعية من المنسوجات والملابس تنقسم قسمين: المؤسسات الخاصة والمؤسسات العامة. أما القسم الأول فتخصص في إنتاج الملابس والمنسوجات والخيام والمفروشات الخاصة بالبلاط الملكي، في حين كانت المؤسسات العامة تنتج نفس المنتجات من أجل استهلاك عامة الناس. وكانت الورش والمصانع الخاصة والعامة معاً خاضعة لسيطرة ورقابة الدولة والبلاط الملكي من أجل إحكام الرقابة على السبائك والخيوط الذهبية والفضية المستخدمة في صناعة هذه المنسوجات. وكانت الخيوط الذهبية التي يُكتب بها اسم الخليفة أو الحاكم أو الدالة على البلاط الرئاسي والتي تُنقش على الأثواب العسكرية تتكلف زهاء 500 دينار ذهبي.

وفي عام 1122 كان البلاط بحاجة إلى 14000 رداء لأفراد سوف يحضرون



إحدى الحفلات الملكية التي ستقام في القصر الملكي. وكانت الطلبات تقدم باسم دائرة الملابس والحلي في البلاط الملكي ثم ترسل إلى المسؤول عن تجهيز الثياب والأرواب وهو «صاحب الطراز»، وهو الشخص الذي يتعامل مباشرة مع النساجين والخياطين، وهو المسؤول عن دفع الأجور وشراء المواد الخام والأجهزة اللازمة للتصنيع، كما أنه مسؤول عن المتابعة وفحص الثياب بعد حياكتها حيث كانت الأرواب والأثواب تفحص مرتين، مرة في ورشة التصنيع ومرة داخل البلاط. وفي حالة عدم اقتناع المسؤولين وكبار السلطات في البلاط بنوعية الثياب يتم إصدار الأوامر إلى صاحب الطراز لاستعادة الأموال التي أعطاها للصناع والحرفيين، وفي حالة كانت الملابس في حالة ممتازة فوق المتوقع لا يتم دفع المزيد من الأموال للحرفيين.

وأثناء العهد العباسي كان مراقب الحسابات الذي يتولى الإشراف على الطراز- الثياب التي تصنع بأمر من الحكومة - على رأس جهاز الدولة الذي يراقب عمل سُعاة البريد والجواسيس والعاملين في دار سك العملات. وفي ظل الخلافة الفاطمية كان المسؤول الرئيسي عن حياكة وتصنيع «الطراز» من كبار رجالات الدولة، وكان يحق له أثناء المناسبات الرسمية ارتداء ملابس ذات طابع ملكي على غرار الأثواب التي يرتديها أفراد الأسرة الحاكمة، كما كان هذا المسؤول من بين الخاصة والنخب الذين يحق لهم ارتداء الأثواب التي لا يلبسها سوى الحاكم، خاصة الأثواب الغالية الثمن التي تتكون من قطعة واحدة بلا وصلات أو رقع، والتي تصنع لكبار القوم، كما كان من حقه امتلاك مظلة أثناء حله وترحاله، كما سُمح له بكتابة اسمه ونقشه على الملابس وأثواب «الطراز». وهناك شخص كان يسمى «الشفيع» ظل اسمه يكتب على تلك الأثواب لمدة تزيد على 25 عاماً إبان عهد الخلافة الفاطمية بين عامي 910 و937 ميلادية.

وقد عُثر على عشرات الآلاف من بقايا أثواب «الطراز» وتم التأكد من أنها منسوجات أصلية من خلال فحص النقوش والعبارات المكتوبة عليها. ومعظم القصاصات وبقايا المنسوجات كانت منزوعة من الثياب الأصلية، وإبان القرن العشرين جرت عمليات فرز وتجنيب حيث تم استبعاد كل القصاصات الدخيلة والغريبة على منسوجات «الطراز». وكان المعيار الرئيسي في عملية الفرز هو نوعية النقوش والكتابات التي عثر عليها بين ثنايا هذه المنسوجات وكسراتها. ومن خلال البيانات المكتوبة فوق الملابس تبين لنا أماكن تصنيعها والغرض من استخدامها والمناسبات والاحتفالات التي كانت تُلبس فيها. كما تم التعرف على نوعية المناسج التي استخدمت في عمليات التصنيع والتطريز.



قطع من المنسوجات تمثل نوعاً من قماش «الطراز» الفاطمي الذي يرجع إلى الربع الأخير من القرن العاشر أو مطلع القرن الحادي عشر، وقد عُثر عليها في منطقة قصر إبريم في صعيد مصر أثناء القيام ببعض الحفريات وأعمال التنقيب هناك، وقد اتضح أن هذه المنسوجات كانت عبارة عن أكفان للموتى. وقد صنعت المنسوجات من الكتان الفاخر المطرز بالحرير الأحمر والنقوش، وهناك كلمات نقشت بالحرير الملون: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وكتبت بالخط الكوفي الذي يشبه الخطوط التي كانت موجودة فوق ثياب «الطراز» العباسي، وخاصة في عهد الخليفة العباسي «المطيع» (946 - 974). (لندن - ، London ، 1 ، 1990 ، EA-27. 4410).

ثمة منسوجات مطرزة بخطوط كلاسيكية معروفة تاريخياً، إذ كانت معظم الستائر وقطع المنسوجات المعلقة على الجدران أو النوافذ أو في المداخل لا يقل عرض قماشها عن متر. وأثناء عمليات الحفر والتنقيب الأثرية في منطقة «قصر إبريم» في صعيد مصر تم العثور على ثلاثة أثواب رائعة من نوعية ثياب «الطراز» ثم تبين فيما بعد أنها أكفان لُفت بها أجساد بعض ذوي الحظوة من القوم المقربين إلى السلطات المعنية. كما عُثر في اليمن على العديد من أثواب ومنسوجات «الطراز» ويبدو أنها كانت تستخدم كأغطية للرأس والجزء العلوي من الجسد «شالات»، كما كانت تستخدم كعمائم أو وشاحات أو أحزمة تلف حول الخصر. وفي بعض الأحيان كانت النقوش والكتابات الموجودة فوق هذه المنسوجات تحدد الغرض الذي صُنعت من أجله. ومن بين هذه المنسوجات عمامة «صموئيل موسى»



التي ما زالت محفوظة داخل متحف الآثار والفنون الإسلامية بالقاهرة.

وقد أظهر بعض اللوحات التي رسمها الفنانون في العهد الإسلامي إبان القرن الثالث عشر أن قماش العمائم كان مزيناً عند الحافة واحتوى على مربعات ذهبية اللون وبعض أشكال التطريز الأخرى التي كانت ظاهرة عند لف العمائم أثناء ارتدائها. وقد عثر على بقايا بعض العمائم المزركشة والمطرزة بأشكال مربعة تدل على المصنع الذي أنتجها حسب رأي خبراء ومؤرخي النسيج المعاصرين. كما عثر كذلك على أثواب مقلمة بخطوط ذهبية على شكل أحزمة، وكانت هذه الثياب تنقسم إلى ثلاثة طرز: الأول طُرز بخيوط ذهبية مبسطة الشكل، أما النوع الثاني فطرز بنفس الخيوط بالإضافة إلى وجود نقوش أخرى فوق القماش في حين زركش النوع الثالث بصور الزهور والورود ومناظر طبيعية أخرى.



وقد ورد في الأدبيات الإسلامية عن عالم المنسوجات ظهور نوعين من ثياب «الطراز» عام 1285. النوع الأول سمّي بالطراز «المُذهب»، وكانت هذه المنسوجات عبارة عن ملابس يرتديها المرء تحت الروب الخارجي، أما النوع الثاني فسمّي الطراز «المزركش» وكان عبارة عن روب أو ثوب خارجي يرتديه كبار القوم.

وكانت تلك الأرواب المزركشة حكراً على النخبة من حراس القصر الرئاسي في مصر إبان العهد المملوكي (1250 - 1517). وقد بدأت الثياب المزركشة والمطرزة بالذهب في الاندثار رويداً رويداً، وأصبحت اللوحات الفنية خالية منها منذ أواسط القرن الرابع عشر. وحسب ما ورد عن «ماير» و«سرجينت» فإن ذلك التحول يرجع إلى الحظر الذي فرضه الغزاة من التتار (المغول) منذ عام 1293 والذي كان يقضي بعدم السماح بارتداء الملابس المزركشة سوى لمن لهم علاقة بالقصر الملكي (ماير، وسرجينت). كما أن اللوحات التي رسمت في بلاد فارس أظهرت وجود بعض التطريز والزخارف والزينة على الأثواب الملكية، ولكن ذلك كان عبارة عن أشكال مبسطة نقشت على الثياب في منطقة ما بين الكتفين، وكان هذا التطريز تقليداً لملابس كبار الموظفين في القصور إبان الإمبراطورية الصينية القديمة في بلاد الشمال الصيني وفق ما ورد عن «كواتريمير» نقلاً عن «العُمري» المتوفى عام 1349 (Quatremere 1838).

ويعد «رداء القديسة آن» (310 × 150 سم) الموجود في كاتدرائية أبت- Apt في مدينة فوكلوز[1] Vaucluse الفرنسية من أشهر منسوجات الطراز، وقد صنع من نسيج الكتان الفاخر المطرز بالذهب وخيوط الحرير الأحمر والأزرق والأخضر، وكان اسم الخليفة الفاطمي المستعلي بالله (1094 – 1101) منقوشاً على الثوب بالحروف المصنوعة من خيوط الحرير والذهب. ويرجع تاريخ صناعة هذا الثوب إلى الفترة بين عامي 1096 و1097 ميلادية، الموافق عامي 489 و490 هجرية، والمؤكد أن الثوب صنع في مدينة دمياط الواقعة في شمال شرق منطقة دلتا نهر النيل. ويُعد هذا الثوب من التحف النسيجية لأنه مصنوع من خيوط الكتان الفاخر غير المصبوغة، ويجمع الثوب في تصميمه وتطريزه بين الفن القبطي القديم في مصر والفنون الإسلامية التي جسدتها المنسوجات التي صُنعت في الأندلس الإسلامية فيما بعد، خاصة الأشكال الدائرية المنقوشة فوق الثوب والتي تكررت كثيراً في المنسوجات التي أنتجت في جزيرة أيبيريا. وقد استنتج الخبراء أن طول الثوب المبالغ فيه (310 × 150 سم) يؤكد أنه كان عبارة عن روب أو «خلعة» من الدرجة الأولى أو

(1) إقليم فرنسي تابع لمنطقة بروفنس ألب كوت دازور.



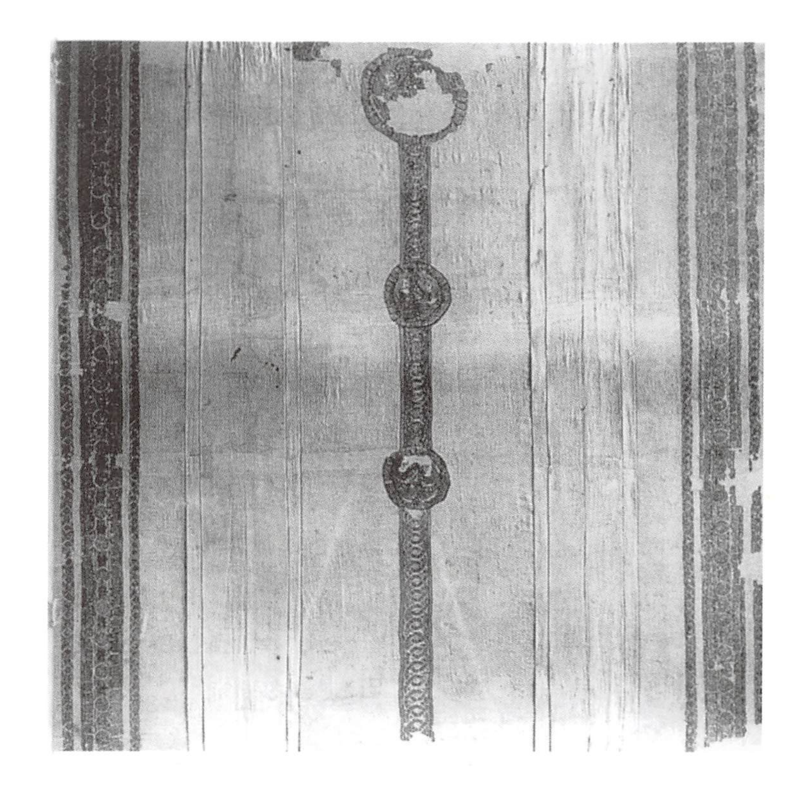
الثانية وقد أهداه الخليفة لأحد كبار المقربين إليه. ويبدو من الشكل الخارجي للثوب المطرز بأغلى الخيوط والحواشي والذي تمت حياكته بشكل رائع أنه «عباءة» وليس قميصاً أو جلباباً عادياً.

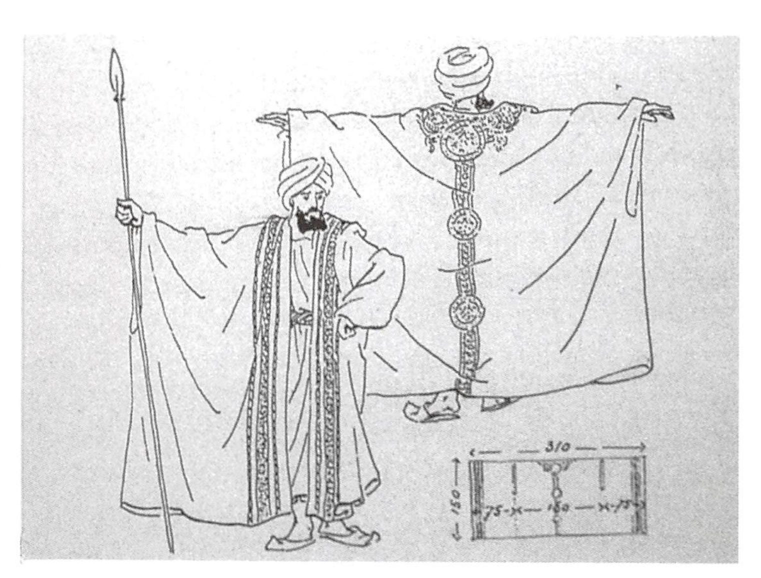
نماذج قص ثياب الطراز وتفصيلها

وكان الثوب الذي يندرج تحت نوع «الطراز» في العهد الإسلامي قبل القرن الحادي عشر عبارة عن قماش مصنوع من نسيج الكتان الطبيعي أو من خيوط القطن أو من كليهما معاً، وكانت خيوط الكتان والقطن تُبيض ثم تُنسج، وتخلو من الصبغات. أما التطريز والنقوش فكانت تتم باستخدام خيوط حريرية ملونة وخيوط أخرى معدنية أو مذهبة.

كما طرز الثوب بعبارة «باسم الله» ثم يذكر اسم الحاكم ولقبه (أو ألقابه) ويتبع بتحية الحاكم، ثم مكان الصنع وتاريخه. وكانت العبارات والكلمات السابقة تنقش داخل إطارات مزخرفة بيضوية أو مستطيلة الشكل. وأحياناً كان الثوب يزين بنماذج تحاكي الطيور والحيوانات أو بنماذج أخرى مجردة. وكان الثوب (الطراز) يصنع من عدة أنواع من الحرير والمنسوجات الأخرى المتنوعة.

ويعد الحرير المرواني – نسبة إلى الخليفة الأموي مروان الثاني (مروان بن محمد)- المزين بصفوف من اللؤلؤ المرصوص بأشكال شبه دائرية على النمط الساساني





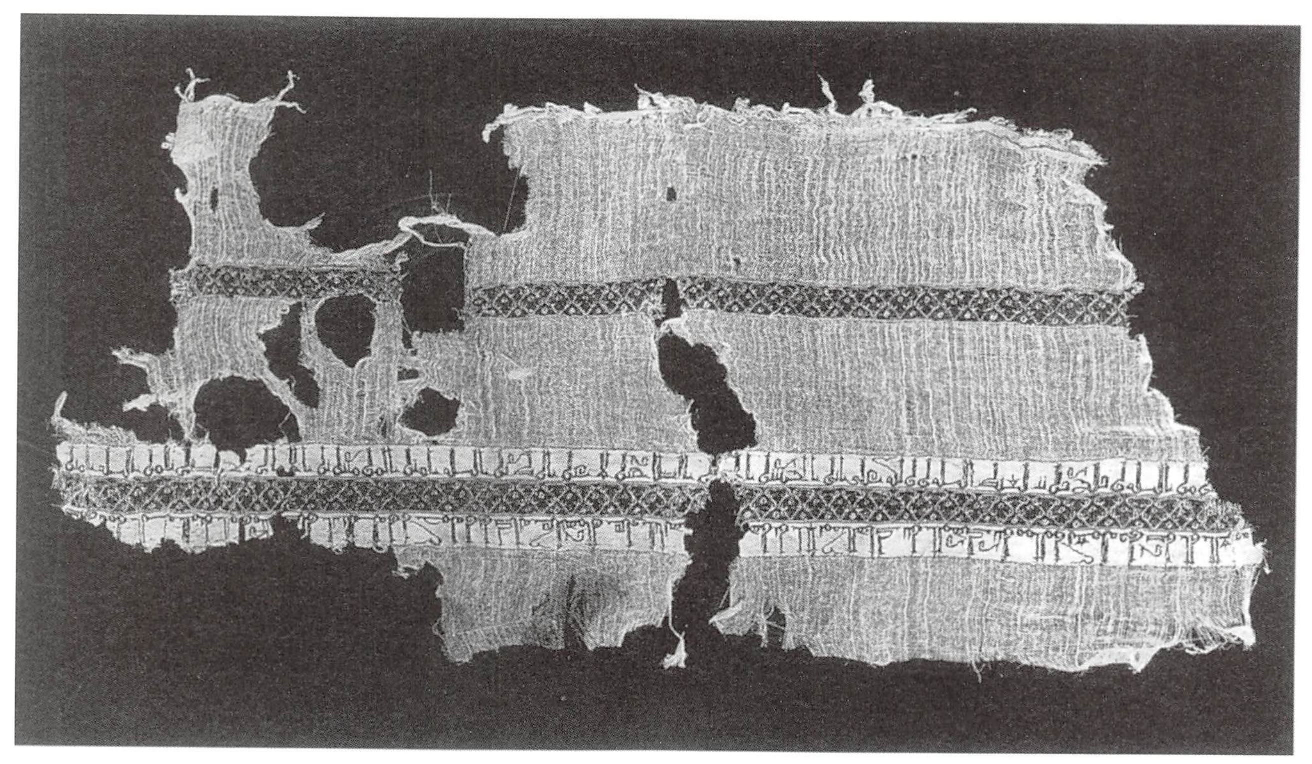


صورة لرداء القديسة آن الذي يرجع إلى عامي(1096 و 1097) وقد صنع الثوب بناءاً على أوامر من الخليفة الفاطمي «المستعلي بالله». وقد جُلب الثوب وجيء به إلى فرنسا حيث كان الثوب من بين غنائم الحملات العسكرية المتوالية التي شنها الصليبيون على الشرق الاسلامى بعد الحملة الصليبية الأولى. وبالنظر إلى شكل الثوب وأبعاده يمكن القول بأنه ثوب من ثياب «الطراز» صنع في مصر وهو نوع من العباءات مقاس (1،5 × 3،1متر).
(فوكلوز - Vaucluse، Apt).



بقايا ثوب من منسوجات «الطراز» ذات خلفية مائلة إلى اللون الأصفر الشاحب تتخللها خيوط من الكتان المصبوغ باللون الأزرق، وترجع هذه القطعة إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر، وهي مصنوعة في مصر. ومقاس القطعة المشار إليها يبلغ (30 × 17 سم) و قد غزلت خيوطها الكتانية على شكل حرف اس (S). بالنسبة للألوان فان خيوط النسيج العرضية الحريرية ذات الوان ثلاثة. أما بالنسبة للتطريز الموجود على القطعة فقد صنعت خيوطه بأسلوب التعاشيق أو عن طريق النسيج المعشق. أما العبارة المكتوبة على القطعة بخط طولي يبلغ عرضه 25 سم فتحتوي على كلمات تشير إلى «الحظ السعيد والرخاء المديد»، كما أن الزخارف تضم أشكالا ونماذج تحاكي الطيور حيث تشابكت خيوط الزخارف وتداخلت في مساحات لا تزيد عن 4.5 سم مكونة لبعض النماذج التطريزية. وبينما نُسجت الخيوط الطولية (السداة) على شكل حرف (Z) فإن الخيوط العرضية (اللحمة) قد نسجت على شكل حرف أس (S). (لندن 3 .14.52 London 1901).







قطاع من أحد أنواع منسوجات «الطراز» التي صنعت خصيصاً بأمر من الخليفة الفاطمي «الظاهر لإعزاز دين الله» (1021 - 1036). أما بالنسبة لخلفية النسيج فقد تم صنعها من خيوط ونسيج الكتان الأبيض، وقد نسجت الخطوط الطولية والعرضية لهذه القطعة على شكل حرف «اس- S»، بينما طرزت هذه القطعة بخيوط من الحرير الأزرق كما اشتملت القطعة على كلمات، طرزت بالحرير تشير إلى الجذور العائلية للخليفة ونسبه الذي يمتد إلى أهل بيت رسول الله (ص).
(تورونتو - كندا، Toronto.
(970. 364.2B.

القديم من أهم المنسوجات التي صنعت منها أثواب «الطراز». لقد كان الثوب المصنوع من الحرير المرواني مطرزاً بنقوش مكتوبة بالخط الكوفي حيث نقشت عليه كلمة إفريقيّة - تونس القديمة. وهي المنطقة التي صنع فيها الثوب، وكانت إفريقيّة خارج نطاق السيطرة الأموية مثل بلدان أخرى في شمال أفريقيا إبان عهد الخليفة مروان الأول (684 - 685). ولذلك فإن العبارة المكتوبة على الثوب والتي تعني «أمير المؤمنين» لم تكن تشير إلى الخليفة «مروان الأول»- مروان بن الحكم - ولكنها كانت تشير إلى مروان الثاني (744-750).

أما بقايا قطعة النسيج رقم (73.524) المحفوظة في متحف المنسوجات في واشنطن العاصمة، والتي تشير إلى الخليفة مروان الثاني فهي مختلفة كثيراً عن سابقاتها من حيث أنها مصنوعة من نسيج الصوف ومطرزة بخيوط بارزة ومسننة، كما أن النسيج على شكل حرف (زد - Z) سواء في الخيوط الطولية أو العرضية في هذه النوعية من المنسوجات يتشابه مع الأثواب المصنوعة في الأقاليم الشرقية للإمبراطورية الإسلامية (أنظر كوهنل وبلنجر Kuhnel and Bellinger). أما القماش الذي كان عبارة عن عمامة يرتديها «صموئيل بن موسى» والمحفوظ في المتحف الفني في القاهرة تحت رقمي «10846 و10864» فهو مصنوع من ألياف الكتان الخشنة، وكان منقوشاً بالخط الكوفي وبالنقوش القبطية وبحزام على شكل



دوائر مسطحة تقع بين إطارات مزخرفة تتوسطها صورة تحاكي طائراً. وقد صنعت هذه القطعة من النسيج في مدينة الفيوم جنوب القاهرة وترجع إلى الفترة بين عامي 707 و804 ميلادية الموافق الفترة بين عام 88 و188 هجرية.

إن الاختلاف في نوعية القماش والنسيج (المصنوع منه عمامة بن موسى والأثواب المصنوعة من الحرير المرواني) لا تعني أن موضة «الطراز» قد اندثرت، والمؤكد تاريخياً أن الورش التي كانت تصنع هذه النوعية من المنسوجات في مصر ظلت تعمل حتى عام (1309) ولكن هذه الصناعة قد اشتهرت وانتشرت على نطاق واسع أثناء الحكم الفاطمي حيث كانت ثياب «الطراز» إحدى الطرق والوسائل التي استخدمها الفاطميون في تدعيم مركزهم السياسي ونشر أفكارهم الدينية ذات التوجهات الشيعية.

منسوجات «الطراز» على النمط الفاطمي

خير برهان على الدور الذي لعبته المنسوجات على الساحة السياسية إبان الحكم الفاطمي يتجسد في قطعة النسيج الفاطمية الموجودة الآن في المتحف الملكي في أونتاريو بكندا. وهذه القطعة من المنسوجات عبارة عن قماش من «الطراز» الفاطمي يرجع إلى زمن القائد الفاطمي (الظاهر لإعزاز دين الله: 1021 – 1036) حيث نُقش اسمه على القماش مع التأكيد على نسبه إلى الخليفة المبجل الحاكم بأمر الله (996 – 1021) وأجداده «المطهرين الأبرار». والعبارة السابقة – في الأدبيات الشيعية – تعني آل بيت رسول الله (ص) وخاصة الإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه). (انظر جولومبك وجرفيرز ص108، Golombek – Gervers 1977).

كما كتبت العبارات الآتية على القماش: «بسم الله الرحمن الرحيم الذي لا إله غيره»، «نصر من الله وفتح مبين لعبده ورسوله محمد (ص) ولعلي أبي الحسن (رضي الله عنهما) وللإمام الظاهر المعز لدين الله الذي أعز الله به دينه، ولأمير المؤمنين ابن الإمام الحاكم بأمر الله – أمير المؤمنين. صلى الله وبارك وسلم على الإمام الظاهر وعلي أمير المؤمنين وأجداده المطهرين الأبرار، وعلى الأئمة والصالحين والإمام المهدي وأتباعه ومن سار على سُنته». وبناءاً على تلك الأوامر تم تصنيع هذا القماش في مصنع دمياط عام 1021 /1022 ميلادية الموافق لعام 412 هجرية.



لقد تلاشت هذه التفاصيل المطولة والمستفيضة عن المنسوجات الفاطمية بدءاً من منتصف القرن الحادي عشر، وتم استبدالها بعبارات مقتضبة وكلمات محددة نقشت على المنسوجات مثل عبارتي «و ما النصر إلا من عند الله»، «إن نصر الله قريب» وغيرهما من العبارات التي كانت البيارق والأعلام الفاطمية تُطرز بها. ويُعدّ اختفاء العبارات التي تدعو بالنصر عن البيارق في السنوات اللاحقة برهاناً على ضياع هيبة الخليفة وسلطته وقدرته على الإمساك بيد من حديد على الشؤون العسكرية في البلاد. وربما يدل اختفاء الشعارات الفاطمية عن المنسوجات في أواخر أيام الخلافة أن هذه المنسوجات كانت تصنع في ورش ومصانع عامة وليست خاضعة لسيطرة الدولة. (بريتون ص21، Britton 1938).

وفي جميع الأحوال كان اختفاء الشعارات عن المنسوجات الفاطمية إرهاصاً له مغزى فقد مهّد ذلك الطريق لاندثار هذه النوعية من المنسوجات وظهور أنماط وأذواق جديدة. وبعد نهاية حكم الخليفة الحاكم بأمر الله، صارت المنسوجات تنقش بخط النسخ الفخم ذي الحروف المتصلة ولكن مع مرور الوقت أصبح هذا الخط يفتقد إلى التناغم والانسجام الشكلي. وكانت المنسوجات والأثواب والأقمشة المطرزة بالخط الكوفي الأثري من الأشياء المفضلة لدى الخليفة الحاكم بأمر الله والخليفة المعز لدين الله الفاطمي (الذي اتخذ القاهرة مقراً له). وكانت تلك المنسوجات تحاكي منسوجات «الطراز» التي صنعت في مصر في الفترة من (946 إلى 974 ميلادية) إبان الحكم العباسي.

وقد مرت صناعة قماش ومنسوجات «الطراز» بعدة تغيرات وتطورات مع بداية عام 940 ميلادية عندما اختفت المنسوجات المصرية التي تُغزل خيوطها على شكل حرف (زد- Z) وأصبحت نادرة الوجود، وظهرت في الأسواق المنسوجات و«أثواب الطراز» التي غُزلت خيوطها الطولية والعرضية (السداة واللُحمة) على شكل حرف (أس- S) وكانت هذه المنسوجات مصنوعة من الكتان الفاخر حسب النتائج التي توصل إليها الباحثون من أمثال كوهنل وبلينجر 1952 وجولومبك وجرفيرز عام 1977. ومع بداية الربع الثاني من القرن العاشر ظهر في الأسواق طرز أو ميل لاقتناء المنسوجات والأقمشة المطرزة بالخيوط الحريرية والصوفية. وقبل ذلك التاريخ كانت المنسوجات تطرز بالخيوط الحريرية فقط، ثم عادت هذه النزعة مرة أخرى للأسواق مع نهاية العهد الفاطمي. وفي أواخر أيام الخلافة الفاطمية كانت الأذواق تقتضي تطريز الكلمات التي تنقش بالخط الكوفي أو خط النسخ بدلاً من كتابتها عن طريق



النسيج بسبب صعوبة عملية النسيج ومرونة التطريز حيث يتمكن المطرز من ابتكار بعض الأشكال والنماذج الجديدة.

منسوجات «الطراز» حسب الأذواق السائدة في العصر العباسي

كانت منسوجات «الطراز» (التي تصنع بناءاً على أمر من الخليفة العباسي)، والواردة من الأقاليم الشرقية للإمبراطورية الإسلامية عبارة عن أثواب وأقمشة من القطن غير المصبوغ ذي السطح الأملس، وأحياناً كانت هذه المنسوجات خليطاً من خيوط القطن والحرير غُزلت بطريقة متقنة، كما كانت تُطرز بخيوط حريرية لولبية الشكل تحاكي حرف الزد Z - في الأبجدية الإنجليزية. كما احتوت منسوجات «الطراز» العباسي على نقوش ذهبية اللون، وأحياناً كانت الأشكال والنماذج التي تزين هذه المنسوجات تطبع فوق النسيج أو القماش. وكانت النقوش عبارة عن كلمتي «بسم الله»- البسملة - ثم اسم الحاكم الذي يُتبع باسم الوزير أو مراقب الحسابات في القصر (وقد ساد ذلك التقليد حتى مطلع القرن العاشر) ثم اسم المكان الذي صنعت فيه المنسوجات وتاريخ صنعها.

ويبدو أن هذه النوعية من المنسوجات في العصر العباسي كانت تُصنع على شكل قطع منفردة ثم تُحاك معاً مثل قطعة القماش التي ترجع إلى عام 1229 والموجودة في متحف طوبكابي سراي في إسطنبول تحت رقم (AIII ، 2127). ومن ينظر إلى هذه القطعة من المنسوجات الأثرية يرى آثار الحياكة بوضوح، وقد كانت هذه القطعة تستخدم كستار مزخرف فوق النوافذ أو في مدخل أحد الأروقة المعمدة في قصر الخلافة. ولم يتمكن الباحثون من العثور على منسوجات ملكية عباسية من نوعية «الطراز» أو أي ملابس سوداء رسمية عباسية منسوجة على طريقة «الطراز»، والمؤكد أن منسوجات الطراز، أثناء الخلافة العباسية لم تكن تُصنع بتفويض من الخليفة، ولم تكن حكراً على قصر الخلافة. ويتضح من بقايا منسوجات «الطراز» العباسي الموجودة في متحف واشنطن دي سي أن تصنيع هذه النوعيات من المنسوجات لم يكن من بين الامتيازات المخولة للخليفة العباسي.

أما قطعة النسيج رقم (30.2) الكائنة في متحف واشنطن دي سي فهي عبارة عن نسيج كتاني مضلع ومطرز برسوم صغيرة تشبه عيون الطير والقطعة على شكل



مُعين[1]. وهناك ثلاث كلمات منقوشة عليها تؤكد أنها صنعت في القرن العاشر، وأنها لا تخص الخليفة العباسي وإنما تخص أحد الحكام البويهيين أو السامانيين[2] Samanids كما أن هناك قطعة قماش أثرية أخرى محفوظة في متحف المنسوجات في واشنطن دي سي ورقمها (3.116) وهي تحمل اسم أحد الحكام البويهيين وتشير إليه – بعبارات المديح والثناء – فهو « نور البلاد وملجأ العباد» أما أكبر دليل على أن صناعة منسوجات الطراز لم تكن حكراً على الخليفة فيتمثل في قطعة القماش التي تحمل اسم «كفن القديس جوسيه» وهي قطعة رائعة وذات أهمية تاريخية وفنية.

منسوجات «الطراز» حسب الأذواق السائدة في اليمن

كانت المنسوجات اليمنية التي تصنع بطريقة «العصب» Ikat تحتوي على قطع من قماش «الطراز» وهو عبارة عن نسيج قطني غزلت خيوطه الطولية والعرضية (السداة واللُحمة) على شكل حرف زد (Z). وكان قماش «الطراز» اليمني يتميّز بوجود أشكال على هيئة عيون ولذلك سُمي بالقماش المُعيَّن، وقد صنع بطريقة «العصب» حيث تصبغ قطع من النسيج على أن تبقى قطع أخرى على لونها الأصلي دون صباغة. وحسب النقوش التي عثر عليها فوق هذه المنسوجات فقد تبين أن قطع المنسوجات التى صنعت مبكراً ترجع إلى مدينة صنعاء في العام الميلادي 883 (270 هـ) وقد ظلت صناعة المنسوجات قائمة في صنعاء لمدة مائة عام بعد هذا التاريخ. وما يميز نماذج التطريز اليمني أن النقوش كانت تغزل إما من خيوط ذهبية أو خيوط قطنية ذات لون أخضر شاحب وكانت معظم الزخارف توضع عند حافة القماش. وقد عثر على مجموعة أخرى من قماش «الطراز» اليمني وهي مصنوعة من خيوط الحرير الأصفر احتُفظ بها في متحف واشنطن دي سي في منطقة دمبرتون أوكس. وهناك نماذج من «الطراز» صنعت بطريقة العصب وتشتمل على أشكال وزخارف عديدة (أنظر جليدن وطومسون Glidden and Thompson).

(1) شكل هندسي ذو أضلاع أربعة متساوية وزاويتين حادتين وزاويتين منفرجتين.

(2) السامانيون سلالة إيرانية حكمت في بلاد ماوراء النهر – أجزاء من بلاد فارس وأفغانستان – ما بين 819 و999 وكان مقرها بخارى.



منسوجات «الطراز» حسب الأذواق السائدة فـي شبه جزيرة أيبيريا (الأندلس الاسلامية)

كانت منسوجات «الطراز» في مطلع الخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس تصنع وفق الطريقة المتبعة في صناعة نفس المنسوجات في قصور القاهرة وبغداد. ومن بين قطع المنسوجات الأندلسية الشهيرة «ثوب هشام» الذي صُنع في مصر من قماش الكتان الفاخر، وهو مطرز بخيوط حريرية وذهبية، ويحتوي الثوب على ثُلة من الزخارف والأشكال المُثمنة الزوايا والأضلاع ونقوش تحاكي صور الحيوانات، كما رُسم اسم حاكم قرطبة، هشام الثاني (976 – 1009) على الرداء.

وفي متحف فيكتوريا وألبرت يوجد ثوب من المنسوجات الأندلسية المصنوعة من الحرير، منقوش عليه اسم «الرحمن» وربما في ذلك إشارة لعبد الرحمن الثالث (912–961)، وتتشابه هذه القطعة مع المنسوجات العباسية خاصة من حيث نوعية الزخارف والتطريز وشكل الخطوط الأفقية، كما تحتوي هذه القطعة على صور للحيوانات والطيور في وضع المواجهة.

وقد عثر على ثوب حريري أندلسي استُخدم فيما بعد رداء لكاهن الكنسية في بلدية كوينتاناورتونا[1] بالقرب من بلدة برغش في أسبانيا. والثوب المذكور مزخرف بأشكال رباعية ونماذج فنية على شكل عيون، كما نقش الثوب ببعض الشعارات الدينية. ويبدو أن هذه الشعارات كانت تشير إلى «علي بن يوسف» أحد الحكام إبان خلافة المرابطين الذين حكموا الأندلس وبلاد شمال أفريقيا من عام 1106 إلى عام 1143 (شيبرد - Shepherd 1957).

وقد عُثر على بعض المنسوجات الإسلامية خارج شبه الجزيرة الأيبيرية، ففي كاتدرائية فيرمو Fermo – الواقعة في إقليم ماركي - بوسط إيطاليا يوجد ثوب كهنوتي رائع رُوي أنه كان من بين العباءات التي تخص القديس توماس بيكيت[2]. ويرجع الثوب إلى بلاد الأندلس الإسلامية، وهو مصنوع من نسيج الحرير الأزرق المطرز بكثافة بخيوط من الذهب حيث رُسم على القماش العديد من النماذج الحيوانية والبشرية وبعض الزخارف الرباعية الشكل وصور الطيور بالإضافة إلى ثماني نجوم ذات رؤس مدببة.

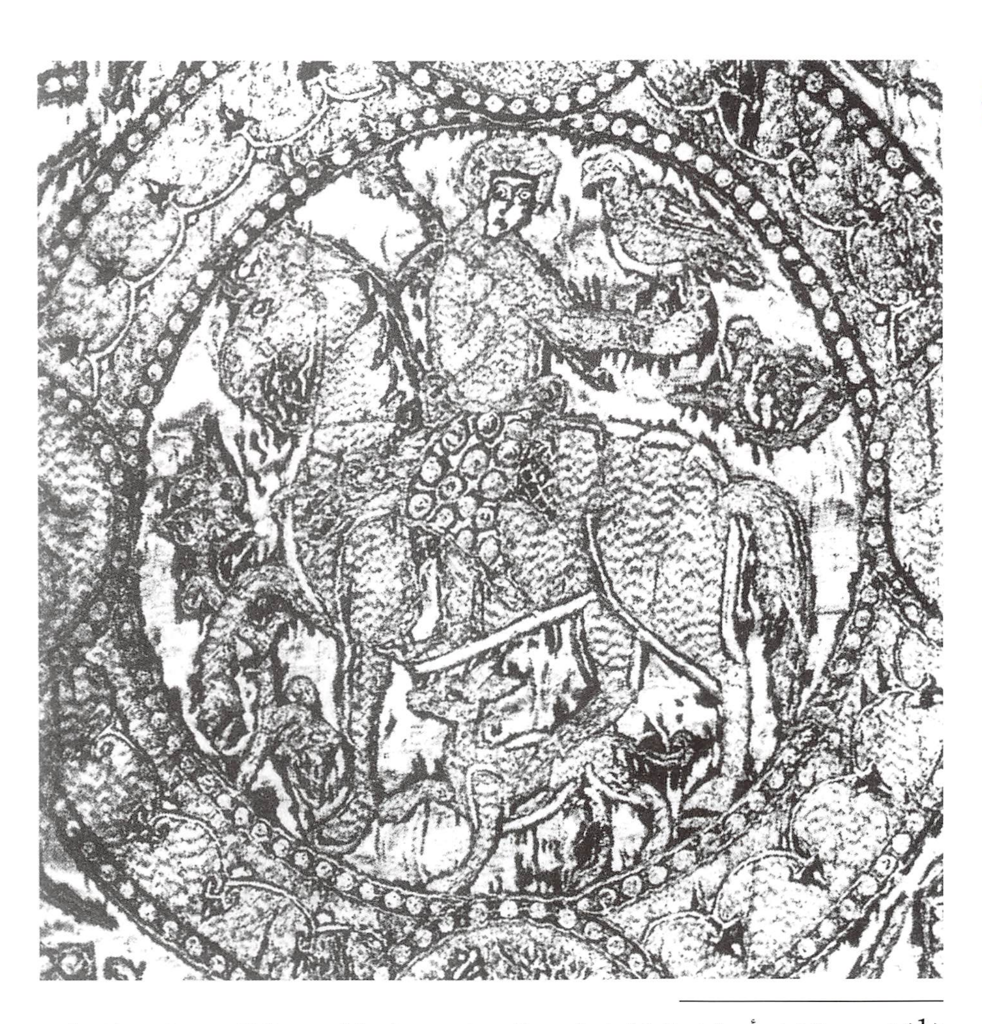
(1) بلدية كوينتاناورتونا هي إحدى بلديات مقاطعة برغش التى تقع في منطقة قشتالة في غرب أسبانيا .

(2) القديس توماس بيكيت أو توما الكانتربيري شهيد الكنيسة الكاثوليكية الرومانية والأنجليكانية ، شغل منصب أسقف كانتربري. تم اغتاله على يد أتباع الملك هنري الثاني بسبب صراعه مع الملك .



أما البيانات المنقوشة بالخط الكوفي على الثوب فتؤكد أنه يرجع إلى الفترة بين عامي 1116-1117 ميلادية الموافق 510 هجرية حيث صنع الثوب في مركز المنسوجات الأندلسية في ألميريا[1] Almeria (ستورم رايس Storm Rice1959). وعلى غرار الثوب الكهنوتي الموجود في كنسية بلدية كوينتاناورتونا في أسبانيا كان ثوب القديس بيكيت مطرزاً بمجموعتين من الخيوط الحريرية الطولية على شكل حرف زد (Z) أما الخيوط الذهبية فقد لُفَّت مع خيوط حريرية أكثر سمكاً على شكل ضفائر.

ويبدو أن منسوجات «الطراز» التي ترجع إلى عهد خلافة الموحدين (1238 – 1147) كانت ذات خصوصية في زخارفها ونماذجها التطريزية بينما كانت الأقمشة متشابهة مع مثيلاتها في شتى أرجاء العالم الإسلامي آنذاك.



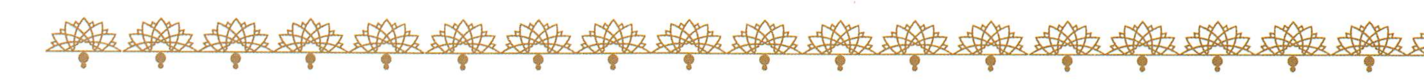
قطاع تفصيلي من ثوب القديس توماس بيكيت الذي صنع في ألميريا الأسبانية (عام 1116) إبان الحكم الاسلامى (في جنوب أسبانيا) كما ورد في الكلمات المكتوبة بالخط الكوفي المنقوشة على الثوب. وقد طرز هذا الثوب بخيوط مصنوعة من الذهب تم تعشيقها مع خيوط حريرية زرقاء اللون أكثر سمكاً. (فيرمو- Fermo).

(1) احدى مقاطعات أسبانيا ، المطلة على البحر المتوسط ويحدها مقاطعتى غرناطة ومرسية وتقع الميريا في جنوب الأندلس وتتمتع بحكم ذاتي.



قطاع تفصيلي من قماش مزخرف بستة أنواع من الخيوط الحريرية الملونة بألوان مختلفة بالإضافة إلى الخيوط المصنوعة من الذهب، ويحمل هذا القماش اسم الخليفة الأموي هشام الثاني (976-1009) (1010 – 1013) وقد صنع في الأندلس (أيبيريا)، وقد عثر على هذه القطعة من المنسوجات الأثرية التي تسمى «رداء هشام» أو «ثوب هشام» في عام 1853 وكانت تستخدم كغطاء دُثر به أحد الآثار المسيحية في أسبانيا. (مدريد - Madrid، 292).

وقد ورد عن ابن خلدون – في القرن الرابع عشر – أن الأمراء الذين حكموا إبان عهد الموحدين كانوا لا يرغبون في رعاية إنتاج منسوجات «الطراز» الفخمة وعالية التكاليف بسبب زهدهم في الحياة وتقشفهم لأنهم كانوا مقتنعين بحياة الزهد والنسك. ولأنهم كانوا بسطاء وأتقياء بسبب إيمانهم الديني اللا محدود نأوا بأنفسهم عن ارتداء الملابس الفاخرة وآثروا حياة التقشف ورفضوا تماماً ارتداء الثياب المطرزة بالحرير وخيوط الذهب. وإبان عهدهم لم يوافقوا على إنشاء وظيفة «مسؤول الطراز» وأسقطوا هذه النوعية من الوظائف والمناصب من حكوماتهم. أما من وصل منهم إلى سدة الحكم من بعدهم من الأمراء فقد سعوا لإعادة الاهتمام بالمسائل المتعلقة بمنسوجات «الطراز»، ولكن ذلك الأمر كان على نطاق ضيق للغاية.



وبشكل عام لم تعد أثواب وملابس «الطراز» على نفس الدرجة من الفخامة والأبهة التي عهدناها في العصور السابقة. وقد كان للأمراء الموحدين الكثير من التحفظ ليس فقط على نوعية المنسوجات والأقمشة، ولكن على الرسوم والزخارف المنقوشة عليها، بالرغم من وجود العديد من المنسوجات التي تحتوي على رسوم لشخوص بشرية وبعض النماذج الزخارف الهندسية الشكل على غرار ملابس ومنسوجات «الطراز» الفاطمي في أواخر القرن الحادي عشر.

أما الحكام الأندلسيون الذين ينتمون إلى أسرة بني نصر Nasrids فقد كانوا مولعين بالمنسوجات والأقمشة ذات اللألوان الصارخة - غير الباهتة - التي تضم زخارف ونماذج هندسية الشكل حيث انتشرت في عهدهم المنسوجات ذات الزخارف



ثُمانية الأضلاع التي تداخلت مع الخطوط الأفقية، والأشكال التي تحاكي النجوم والحليات الوردية المنظر. كما كانت المنسوجات في عهد خلفاء بني نصر منقوشة بكلمات كتبت بخط الثُلث الأندلسي، بالإضافة إلى الزخارف التي تشكلت على هيئة أوراق شجر البلميط (وهو نوع من النخيل ذي الجذوع القصيرة) الذي تتميز أوراقه بالشكل المروحي.

ومن الجدير بالذكر أن المنسوجات الأندلسية في عهد بني نصر كانت تتشابه مع بعض الأقمشة القادمة من الدول الإسلامية في آسيا الوسطى إبان القرن الرابع عشر، خاصة في نوعية الزخارف وفنون التطريز مع احتفاظ المنسوجات الأندلسية بخصوصية ليس لها مثيل يجسدها خط الثُلث المتألق والمفعم بالحيوية الذي نقشت به الكلمات على المنسوجات بأشكال مختلفة. ويبدو أن المنسوجات والفرش الأثرية الموجودة في مجمع قصر الحمراء في غرناطة (أسبانيا) ترجع إلى عهد بني نصر حيث كانت الستائر والمفروشات مصممة للاستخدام في قصور أمراء وخلفاء بني نصر لأن النقوش ونماذج التطريز الموجودة على تلك المنسوجات تتناسب مع الشكل المعماري لقصور بني نصر المزخرفة بالقرميد والجص.



قطعة منسوجات حريرية (ص 127) ترجع إلى القرن الرابع عشر وقد صنعت في الأندلس (جزيرة أيبيريا). وتتشابه الزخارف والأشكال الهندسية الموجودة على هذه النوعية من المنسوجات مع فنون العمارة والزخرفة الحديثة حيث تم عمل الزخارف عن طريق الجص (ليون 29686 Leon).





الفصل الرابع

المنسوجات في العصر المملوكي



بينما كانت الدولة الأيوبية تلفظ أنفاسها الأخيرة، وقبيل أن يفقد النظام سيطرته على مصر في عام (1250) ثم على الأراضي التابعة له في سوريا لاحقاً، شرع آخر السلاطين الأيوبيين (السلطان الصالح أيوب المتوفى عام 1249) في تطوير مشروع (استمر طويلاً فيما بعد) لشراء المماليك وإعدادهم إعداداً عسكرياً عن طريق التدريب الشاق، ظناً منه أن اعتناق المماليك للدين الإسلامي بعد عتق رقابهم من الرق سوف يجعلهم على ولاء تام للحاكم. ولقد تأسست أنظمة وجيوش عديدة في العالم الإسلامي، خاصة أثناء الخلافة العثمانية، بنفس الطريقة السابقة التي اعتمدت على شراء المماليك وتدريبهم على حمل السلاح. وهكذا استمر التأثير المملوكي في مصر وسوريا لمدة 250 عاماً بعد سقوط الدولة الأيوبية.

ينقسم العهد المملوكي إلى مرحلتين: دولة المماليك البحرية (1250 - 1382) ودولة المماليك البرجية (1382-1517) - وكان المماليك الشراكسة[1] على رأس هذه الدولة. ولقد أسس السلطان الصالح دولة المماليك وأقام ثكناته وحصون دولته بالقرب من القاهرة على ضفاف النيل (بحر النيل) وكان المماليك في

(1) الشراكسة أو الجراكسة أحد أبناء شمالي غربي القوقاز ممن يتحدثون اللغة الجركسية.



قطاع من نسيج حريري يرجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر. أما نسيج السداة المصنوع من الخيوط الذهبية أو الفضية فقد نُسج على شكل حرف الزد (Z) الإنجليزي، و تم تثبيت هذه الخيوط فوق خيوط رئيسية أخرى مصنوعة من الحرير. أما بالنسبة لحافة السداة الموجودة في حواشي القماش فإنها توحي بذوق شرق أوسطي، كما أن نوعية التطريز و الزخارف الحريرية بالقماش تُعطي مذاقاً شرقياً خالصاً.
(لندن - 1269 - 1864).



هذا العهد يُجلَبون من مناطق آسيا الوسطى الناطقة باللغة التركية[1].

لقد استولت دولة المماليك البحرية على الحكم في بادئ الأمر ثم سقطت لتُفسح الطريق أمام دولة المماليك البرجية التي اتخذت من «البرج» أو «القلعة» بالقاهرة مقراً لها، وكان المماليك الشراكسة على رأسها — كما ذكرنا آنفاً - وظلت قائمة حتى عام 1517. ولقد كان المماليك يختارون الحاكم بأنفسهم ويقومون بعزله إن شاؤا، ولذلك كان على السلطان أن يمسك بعصا السياسة من المنتصف بحيث يجذل العطاء لكل من يؤيده من المماليك حتى يتمكن من البقاء على العرش لأطول فترة ممكنة. ومع ذلك لم ينجح في إجادة هذه اللعبة السياسية الخطرة سوى عدد قليل من السلاطين.

وعلى الرغم من كل التحفظات على النظام المملوكي، فقد استطاع هذا النظام أن يفرض سطوته على البلدان الممتدة من الصحراء الليبية حتى نهر الفرات، ومن الجزيرة العربية حتى السودان ومن بلاد النوبة في الجنوب والجنوب الشرقي إلى بلاد الأناضول في أقصى الشمال. كما استطاع السلطان المملوكي الخالد الذكر «بيبرس» أن يوقف زحف جحافل المغول (التتار) في بلاد الشام أو في منطقة الهلال الخصيب في عام 1260. والمعروف تاريخياً أن «بيبرس» قد سمح بتنصيب أحد الخلفاء العباسيين في القاهرة في منصب شرفي.

واستمرت انجازات المماليك على الصعيد العسكري حيث أجبروا الصليبيين على التخلي عن آخر معاقلهم في بلاد الشام في عام (1291). وبعد ذلك استطاع المماليك توقيع اتفاقية سلام مع المغول في عام (1323)، وفي عام (1401) أجبروا «تيمور لنك» — زعيم التتار- على الانسحاب من الأراضي السورية بالكامل. ورغم خروج التتار من المنطقة إلا أن المماليك أصبحوا في خطر من جراء نشأة الدولة العثمانية والقوة المتنامية للقبائل التركمانية المتحدة التي تجيد فنون القتال. وهكذا أصبح المماليك مهددين بالخطر القادم من ناحية الشرق.

---

(1) كان المماليك في الأصل رقيقاً جلبهم الأيوبيون ثم ازداد نفوذهم أثناء فترات الضعف التي حلت بالخلافة الأيوبية. وهم في الأصل مجموعات عرقية مسلمة تشمل الشابوغ والأديغة والأباظيين والأبخاز والشيشانيين من الذين هاجروا إلى تركيا العثمانية هرباً من الحرب مع روسيا التي استمرت أكثر من مائة عام.
وكان الأيوبيون يستقدمون المماليك من بلدان غير إسلامية، وكان بعضهم من الشراكسة والروم والأتراك والأوروبيين، كي يستعينوا بهم في حكم البلاد. وكان المماليك في الأغلب أطفالاً يتم تربيتهم وتنشئتهم وفق قواعد صارمة في تكنات عسكرية معزولة عن العالم الخارجي حتى يتم ضمان ولائهم. وكان المماليك يبايعون الحكام والملوك والأمراء ثم يتم تدريبهم على الطاعة والولاء والإخلاص لأولي الأمر.



وفضلاً على ما سبق ذكره فإن المشاكل الداخلية قد عصفت بدولة المماليك خاصة بعد انتشار الأوبئة وتفشي مرض الطاعون بشكل وبائي في عام 1348، ناهيكم عن انخفاض منسوب المياه في نهر النيل وتأخر الفيضان النيلي مما تسبب في حدوث مجاعة في البلاد.

وقد سعى النظام المملوكي الحاكم لإنعاش الاقتصاد ولكن الضرائب الباهظة التي فرضت على الناس أعاقت كل الجهود الرامية إلى الإصلاح الاقتصادي. وقد ازداد الطين بلة بعدما تمكن البرتغاليون من اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح الذي اتخذه التجار بديلاً للمرور إلى جزر الهند الشرقية، ولذلك قام التجار بتغيير طرق التجارة التي كانت تمر عبر البحر الأحمر والقاهرة ومنطقة شرق المتوسط حتى يتجنبوا دفع الضرائب والرسوم الجمركية الباهظة التي كانت تُحصل منهم نظير المرور بالمنطقة، والتي ازدادت بشكل غير مقبول جراء جشع السلطات المملوكية.

أما القشة التي قسمت ظهر البعير وأدت إلى سقوط الدولة المملوكية فكانت عزوف الصفوة من المماليك عن التدريب على حمل الأسلحة النارية خاصة سلاح المدفعية. وفي عام (1517) دخل الجنود العثمانيون القاهرة وهم يحملون بنادق «المسكيت» ذات الطراز العتيق، وهكذا سقط المماليك وأصبحت أراضي دولهم ضمن حدود الإمبراطورية العثمانية.

الألوان والمجتمع المملوكي

كان اللون الأصفر هو شعار الخلافة المملوكية حيث ورث الحكام والأمراء المماليك هذا اللون عن أسيادهم السلاطين الأيوبيين الذين اتخذوه شعاراً لدولتهم الغابرة. وفي العهد المملوكي أصبحت المظلة الملكية (الباراسول) تلون باللون الأصفر وأصبحت شارات وأعلام وبيارق الدولة صفراء اللون. كما أصبحت ملابس بعض القطاعات من الجيش صفراء اللون كذلك.

والجدير بالذكر أن السلاطين المماليك إبان دولة المماليك البرجية كانوا يرتدون اللون الأبيض في الأسبوعين الأخيرين من شهر مايو كل عام احتفالاً بقدوم شهر الصيف. وكان اللون الأسود متواجداً في البلاط الملكي المملوكي بسبب وجود الخليفة العباسي بالقاهرة. ولكن اقتصر هذا اللون على رداء الخليفة وعلى أي ثوب يخلعه على كل سلطان مملوكي جديد يوم تنصيبه على العرش.



وآنذاك كانت كسوة الكعبة، التي كانت تصنع في مصر وترسل كهدية من السلطان المصري كل عام إلى أهل مكة، تصنع من الحرير الأسود المزخرف بالخيوط الحريرية البيضاء والذهبية والسوداء كذلك. أما في عهد السلطان بارسباي (1422-1437) فقد أضيفت خيوط الحرير الحمراء اللون للمرة الأولى إلى كسوة الكعبة.

ويجدر بنا هنا أن نوضح أن اللون الأحمر لم يكن مستحباً آنذاك وكان قاصراً على ملابس الجند في بعض القطاعات العسكرية. وكان اللون الأحمر منبوذاً لأن



قطاع من الحرير الدمقسي الفاخر يرجع إلى القرن الرابع عشر. أما اللون الأصفر لهذه القطعة فقد تلاشى وأصبح باهتاً، ولكن ثمة عبارة ما زالت منقوشة على القماش كما يلي: «العزة لمولانا وسيدنا ومليكنا السلطان الناصر، قاهر الشرك، محمد ابن قلاوون، أطال الله في مجده وحُكمه». ويبدو أن هذه العبارة كانت تُستخدم كشعار لبلاط الخلافة حيث حكم السلطان قلاوون البلاد منذ عام (1293) إلى عام (1341). وعلى الرغم من أن المنسوجات الحريرية المملوكية كانت تمتاز بأشكالها المتجانسة وزخارفها المتناسقة إلا أن هذه القطعة تتميز بنماذج وزخارف هلامية الشكل لا تخضع لأي معايير معروفة. ويبدو أن ذلك الاختلاف في الذوق يرجع إلى تأثير الأشكال التطريزية والزخارف التي كانت منقوشة على الحرير الصيني (اليوان) الذي كان المماليك يستوردونه آنذاك (القاهرة: 3899).



المومسات والسامريين Samaritans (أبناء السامرة بفلسطين[1]) كانوا يرتدون الثياب الملونة باللون الأحمر. ولقد عُثر على قطعة قماش تستخدم كنقاب نسائي إبان العهد المملوكي أثناء الحفريات التي تمت في منطقة قصر إبريم في صعيد مصر، ولا نعلم إن كانت صاحبة النقاب من المومسات أم من السامريين.

لقد أثارت الشكوى التي تقدم بها أحد المسؤولين الرسميين القادمين في شمال أفريقيا أثناء زيارته للبلاط المملوكي قضية القوانين المنظمة لنوعية الطعام والكساء الخاصة بالذميين (النصارى واليهود) القاطنين في رحاب الدولة المملوكية وتحت حمايتها. ففي القاهرة ودمشق كان على اليهود ارتداء عمامات صفراء اللون وكان إلزامياً على المسيحيين أن يرتدوا عمامات زرقاء اللون، وكانت النساء اليهوديات والنصرانيات يرتدين ملابس تميزهن عن غيرهن من النساء المسلمات في المجتمع المملوكي. وكان رجال الكنيسة والدين المسيحي يرتدون ملابس زرقاء كذلك. ولكن عندما مات الأسقف القبطي تيموثيوس في عام 1372، بعد تنصيبه كرجل دين له مكانته في الكنيسة، دُفن في منطقة قصر إبريم في جنوب مصر (وفق دراسة كروفوت، 1977) بعد أن لُف جثمانه في عباءه صوفية سوداء غامقة مزينة بخيوط حريرية وقطنية، وكان عليها زخارف حريرية ذات أربعة ألوان - في منطقتي الظهر والكتفين. وكان قميصه وبنطاله مصنوعين من القطن والكتان، بينما صُنع منديله من الكتان الفاخر وزخرف بخيوط حريرية مما يوحي بأن النول الذي استخدم في نسج المنديل قد أعد بطريقة معينة وتم ترتيب خيوط النسيج فوق النول (المنسج) بشكل معقد للغاية.

وكانت البيارق والأعلام والملابس والمنسوجات التي يستخدمها المسلمون تخضع كذلك للقوانين المنظمة للألوان. فمنذ العهد العباسي الأول كان ارتداء الملابس ذات اللون الأخضر قاصراً على المنحدرين من أهل بيت النبي محمد (ص) خاصة الشيعة المناصرين لعلي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)، وتم إصدار تشريعات رسمية بهذا الشأن في عام (1371). فقد أصدر الحكام المماليك مرسوماً يطالب جميع المنحدرين من سلالة أهل بيت الرسول (ص) أن يرتدوا ثياباً بها لون أخضر عند خروجهم من منازلهم حتى يتم التعرف عليهم وتقديم واجب الاحترام والتبجيل لهم بسبب مكانتهم الدينية المرموقة.

---

(1) السامريون أو طائفة السامرية تسمى السُمرة في العبرية وفي التلمود اسمهم «كويتم». ويرجع أصلهم إلى أسباط بني إسرائيل غير سبطي يهوذا وبنيامين وبعض سبط لاوي. والسامريون أقلية تعيش في نابلس ومناطق حول تل أبيب وهم يختلفون عن اليهود لأنهم من أتباع الديانة السامرية المناهضة لليهودية. وهم يؤمنون بالتوراة السامرية الخاصة بهم. أثناء الصلاة يتجه فريق منهم نحو جبل صهيون بينما يتجه الآخرون نحو جبل جرزيم.



قطاع حريري مزخرف (27 × 107سم) صنع في القرن الرابع عشر، وقد تم العثور عليه في منطقة قصر إبريم في صعيد مصر. و هذه القطعة مكونة من حرير أبيض مزخرف بخيوط حريرية على شكل حرف (Z). والخيوط المزخرفة ملونة بألوان ذهبية وسوداء وزرقاء فاتحة. ولقد استُخدمت هذه القطعة كجزء من التطريز الذي وجد على العباءة التي أصبحت كفناً للمطران تيموثيوس الذي مات في عام 1372ميلادية. (لندن 1990 - 1 - 27، 439).



كما كان سلاطين المماليك يؤمنون بأن ارتداء أولي الأمر للملابس الملفتة للنظر بهدف التباهي واستعراض السلطة، جزء لا يتجزأ من إثبات مكانتهم الاجتماعية المرموقة. وعلى الرغم من أن بعض السلاطين (مثل السلطان برقوق) قد رفضوا ارتداء الملابس الحريرية التزاماً بالتشريعات الدينية وفق المذهب السني إلا أنهم قد سئموا من رؤية ملابس رجال الدين البيضاء. فقد أمر السلطان برقوق (1382 – 1389 & 1390 – 1399) العلماء ورجال الدين المسلمين بارتداء الملابس الملونة حتى تتماشى مع الثياب الفخمة التي يرتديها السلطان وحاشيته وأبناء الطبقات العليا من مرتادي البلاط السُلطاني.

وبكل المعايير فإن الملابس التي كان زوار القصر المملوكي يرتدونها بالإضافة إلى الأزياء التي كانت تظهر إبان إقامة العروض في المناسبات الرسمية تختلف نهائياً في فخامتها وأبهتها عن الملابس الرسمية والاحتفالية أثناء حكم العباسيين والفاطميين. وربما كانت أكثر بريقاً وبهاءً، وبهرجة. ومن المؤكد أن بعض السلاطين إبان دولة المماليك البرجية قد عُرف عنهم إصرارهم على رفع مستوى الملابس التي يرتديها الجند، حيث أمروا كبار القادة في الجيش بارتداء ملابس فاخرة مصنوعة من الساتان بالإضافة إلى عمائم حريرية مزخرفة (كلاوتاس). كما أنفق هؤلاء السلاطين أموالاً باهظة على الملابس الرسمية في البلاط السلطاني.

وكان سروال (بنطال) زوجة أحد الأمراء في عام (1341) يُكلف خزانة الدولة نحو عشرة آلاف دينار من الذهب، مما أثار حفيظة رجال الدين والعلماء. وكانت هناك مبالغ مالية مبالغ فيها تنفق على ملابس الأمراء وعائلاتهم. ومما يثير الغيظ ويدعو للشعور بالإحباط هو عدم توافر أي معلومات عن نوعية هذه الثياب والأزياء.

ثمة معلومات كافية عن أثواب الشرف التي كانت تُخلع على الناس من قبل السلطان أو الخليفة أو كبار المسؤولين. وكانت هذه الأثواب ذات درجات لونية متعددة وكانت بعض الأثواب ذات خطوط طولية مُقلمة. والأثواب المذكورة تُصنع من الحرير فيما عدا الأثواب التي تُخلع على رجال الدين والتي تصنع من الصوف. وكانت الأثواب تزين بزخارف من الحرير أو الذهب أو الفراء حسب المنزلة الاجتماعية لمن تخلع عليهم. مثلاً يمكن لأحد الأمراء من ذوي الحظوة أن ينال ثوبين، أحدهما مصنوع من الستان الأصفر والآخر من الستان الأحمر المزين بفراء السنجاب والقندس والمزخرف بزخارف ذهبية، بالإضافة إلى عمامة مصنوعة من الحرير والقطن ومزينة بالذهب ناهيكم عن حزام مرصع بالأحجار الكريمة وسيف ثمين وجواد ملكي. وكانت هذه الهبات تمنح للأمراء كلما تقلدوا مناصب جديدة أو أثناء الفعاليات المصاحبة للاحتفالات الكبرى في البلاط الملكي.





قطاع من قماش الكتان المصنوع في مصر والذي يرجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر. والقماش يتميز بخطوطه السوداء الموجودة في الخلفية والتي تُشكل نوعاً من التضاد الواضح مع النقوش المكتوبة بخط النسخ حيث كتبت الكلمات الآتية: «السعادة والرخاء الأبدي». ويتضح أن خيوط اللُحمة والسداة قد نُسجت على شكل حرف (Z) بينما تم توزيع الزخارف بشكل غير محدد الملامح. (جينيف، ج، ف، ب، -1 68).

وعندما تولى السلطان بيبرس الثاني مقاليد الحكم عام 1309 تم توزيع حوالي 1200 ثوب من أثواب الشرف على المقربين من البلاط السلطاني. وبعد إغلاق المصانع والورش التي كانت تصنع أثواب الشرف الملكية عام 1341، أصبحت هذه الأثواب تُصنع في أماكن أخرى وتباع في البازارات والأسواق المعروفة في القاهرة القديمة. كما أصبحت ملابس الطراز التي تحمل أسماء السلاطين والأمراء تصنع هي الأخرى في المصانع المملوكة لعامة الشعب حسب ما ورد عن ابن خلدون. والجدير بالذكر أن قطعاً محدودة العدد من ملابس الطراز الفاطمية والأيوبية تم العثور عليها، حسب رأي (ماير، 1952) الذي ذكر أن قلة قليلة من المماليك المقربين إلى السلطان هم من سمُح لهم بارتداء ملابس الطراز.

أما بالنسبة لملابس الطراز التي عُثر عليها والتي ترجع إلى العهد المملوكي فكانت تتميز بوجود بعض المختصرات الخاصة بالألقاب التي كانت تُطلق على السلطان، كما أن هذه الثياب تختلف من حيث الشكل والزخارف عن ملابس الطراز التقليدية القديمة في العصور الغابرة التي سبقت العصر المملوكي، أما الزي الذي كان منتشراً في العهد المملوكي فكان يحمل شعار النبالة (blazon) وهو زي مزركش يرتديه الأشراف والنبلاء وعلية القوم.



شعار النبالة الأميري

كانت النقوش والرسوم التي تصف شعارات النبالة بالنسبة لأمراء المماليك مرتبطة بمكانتهم والواجبات المنوطة بهم داخل البلاط السلطاني إبان عهد المماليك البحرية. كما كان شعار النبالة بسيطاً وذا ذوق جمالي. مثلاً ثمة شعار مصمم على شكل دائرة بداخلها صورة لمضربين من المضارب التي كانت تستخدم في لعبة البولو، وكان هذا الشعار يرمز إلى «سيد لعبة البولو» أو الشخص الذي استطاع أن يحقق أمجاداً في تلك اللعبة[1]، كما أن ثمة شعاراً عبارة عن «صورة قدح» يرمز لكبير السُقاة في قصر الخلافة. وهناك شعار عبارة عن منديل على شكل مُعين، وهذا الشعار يرمز للشخص المسؤول عن إعداد أثواب الشرف في قصر الخلافة، «سيد الأردية»، وهكذا دواليك.

أما في عهد المماليك البرجية فقد كانت شعارات النبالة أكثر تعقيداً وكان كل شعار يحتوي على أكثر من ستة ألوان، وكان يمكن لأكثر من أمير ارتداء نفس الشعار. وفي حالة اختيار الأمير لمنصب السلطان، فيمكنه كذلك الاحتفاظ بنفس الشعار لنفسه. ومع ذلك فقد جرت العادة بعد عام 1341 أن يكون شعار النبالة الذي يحتوي على ألقاب السلطان له حيثية خاصة حيث توضع الألقاب والشعارات داخل إطار مزخرف مستطيل أو بيضوي الشكل.

وكانت الألقاب وشعارات النبالة تُعرض على الواجهات الخارجية للمنازل وعلى المصنوعات الحديدية والزجاجية والخزفية والسيراميك. وحسب الوثائق التاريخية كانت شعارات النبالة الخاصة ببعض الشخصيات المهمة تختفي تماماً بمجرد موت أصحابها أو طردهم من مناصبهم. ويمكننا في الوقت الراهن الاطلاع على بعض الشعارات التي زخرفت بها الملابس والمنسوجات المملوكية الباقية حتى يومنا هذا، وكانت عملية الزخرفة أو الأبلكة تتم بوضع الزخارف المصنوعة من القماش والتي تحمل شعارات النبالة فوق المنسوجات والأرواب. ومن بين شعارات النبالة الباقية إلى اليوم رسم يصور غطاء مزركش لسرج فرس (حصان أو بغل)- والشعار موجود في متحف المنسوجات في واشنطن دي سي- وهو مصنوع من قماش أزرق وبه صورة «قدح» وصورة أخرى «لمنديل». وثمة قصاصات من منسوجات وقطع قماش ذات زخارف ونقوش توحي بأنها بقايا لأعلام أو بيارق تحمل بعض شعارات النبالة.

---

(1) البولو لعبة رياضية شبيهة بالهوكي تمارس من على متون الخيل بمضارب طويلة وكرة خشبية.



في بعض الأوقات ساد غموض بخصوص شعارات النبالة وكل ما ترمز إليه، وكان ثمة جدل عن أن كل لون ظل يرمز لشعار ما ردحاً من الدهر. والمؤكد أن صورة «الهلال الكامل» الداكنة اللون – الموجودة في أحد شعارات النبالة - كانت ترمز في وقت ما إلى كبير سائسي الخيول في الإصطبلات الملكية، ثم أصبح نفس الشعار يرمز لعائلة كبيرة القضاة، ثم أفراد عائلة السلطان قلاوون (1280 – 1290) - ومن خلفه منهم – الذين ظلوا في الحكم حتى عام 1390. وكان هناك شعار يمثل ذواقة البلاط الملكي (وهو الشخص المخول باختبار وتذوق المشروبات وكافة أنواع الطعام والشراب التي تقدم في القصر السلطاني عن طريق التذوق). وكان هذا الشعار مصنوعاً من القماش الحريري المتشابك على شكل شَعرية، وكان هذا الشعار مقوس الشكل بحيث يحاكي شكل منضدة الطعام الملكية.

و في مطلع العهد المملوكي، كانت مراكز الصناعات النسيجية تتمركز في سوريا خاصة في مدينة حلب الشهيرة بزراعة القطن وصباغة الملابس والمنسوجات، كما كانت المدينة سوقاً كبيراً لتسويق المنسوجات الهندية. أما بالنسبة لدمشق فقد كانت مركزاً لغزل المنسوجات القطنية والكتانية والحريرية، في حين اشتهرت بعلبك بأقطانها التي كانت تُباع في القاهرة حيث كان الناس يقبلون على شرائها بشغف. أما بالنسبة للمدن المصرية الواقعة على ضفاف النيل والتي كانت مراكز شهيرة لصناعة المنسوجات فقد بدأت تتعافى- إبان العهد المملوكي الأول- من جراء ما لحق بها من دمار بعد ما قام الأيوبيون بإخلائها من سكانها تحسباً للغزو الصليبي بين عامي (1192) و(1229).

ومع إعادة بناء المدن المصرية الشهيرة بإنتاج المنسوجات حدثت ثورة في صناعة النسيج والتطريز. ومن الجدير بالذكر أن صناعة النسيج في مصر قد شهدت تحولاً كبيراً حيث انتقلت الصناعة من مرحلة التطريز اليدوي للمنسوجات إلى عهد استخدام المناسج الرأسية والأنوال المتحركة في عمليات النسيج والتطريز. ويرى بعض المؤرخين أن رواج صناعة النسيج في مصر إبان العهد المملوكي يرجع إلى فرار آلاف الصناع من البلدان المجاورة كي يستقروا في مصر هرباً من جيوش المغول التي كانت تجتاح مناطقهم آنذاك.

ولقد كانت زيارة السلطان الأشرف شعبان (1363 – 1376) إلى إحدى ورش النسيج التي كانت تستخدم المناسج والأنوال الرأسية، حدثاً هاماً كما ورد في دراسة مرزوق 1965 نقلاً عن النويري الذى ذكر ما يلي: «لقد رفع السلطان رأسه إلى أعلى حتى يتمكن من رؤية عُمال المناسج من صغار السن وهم يجلسون أعلى الأنوال



يشدون الخيوط ويحركونها تارة إلى أعلى وتارة إلى أسفل. لقد تملكت الدهشة السلطان وهو يرى كيف يقوم هؤلاء الصبيان بغزل وتطريز الخيوط حتى تشكل صوراً للطيور وتشكل نماذج هندسية بديعة».

لقد رأى ابن خلدون وغيره من الباحثين أن صناعة نسيج الحرير وتطريزه والصناعات الزجاجية وتشكيل الذهب وصناعة السبائك الذهبية كانت من سمات المجتمعات المتقدمة والمتطورة صناعياً في هذا الزمان. ومن أجل تطوير مهارات العاملين على الأنوال والمناسج الرئيسية اشترطت نقابات الصناع إبان العهد المملوكي أن يتم تدريب صغار الصناع على ثلاث مراحل حتى يتمكنوا من إتقان العمل على المناسج والأنوال.

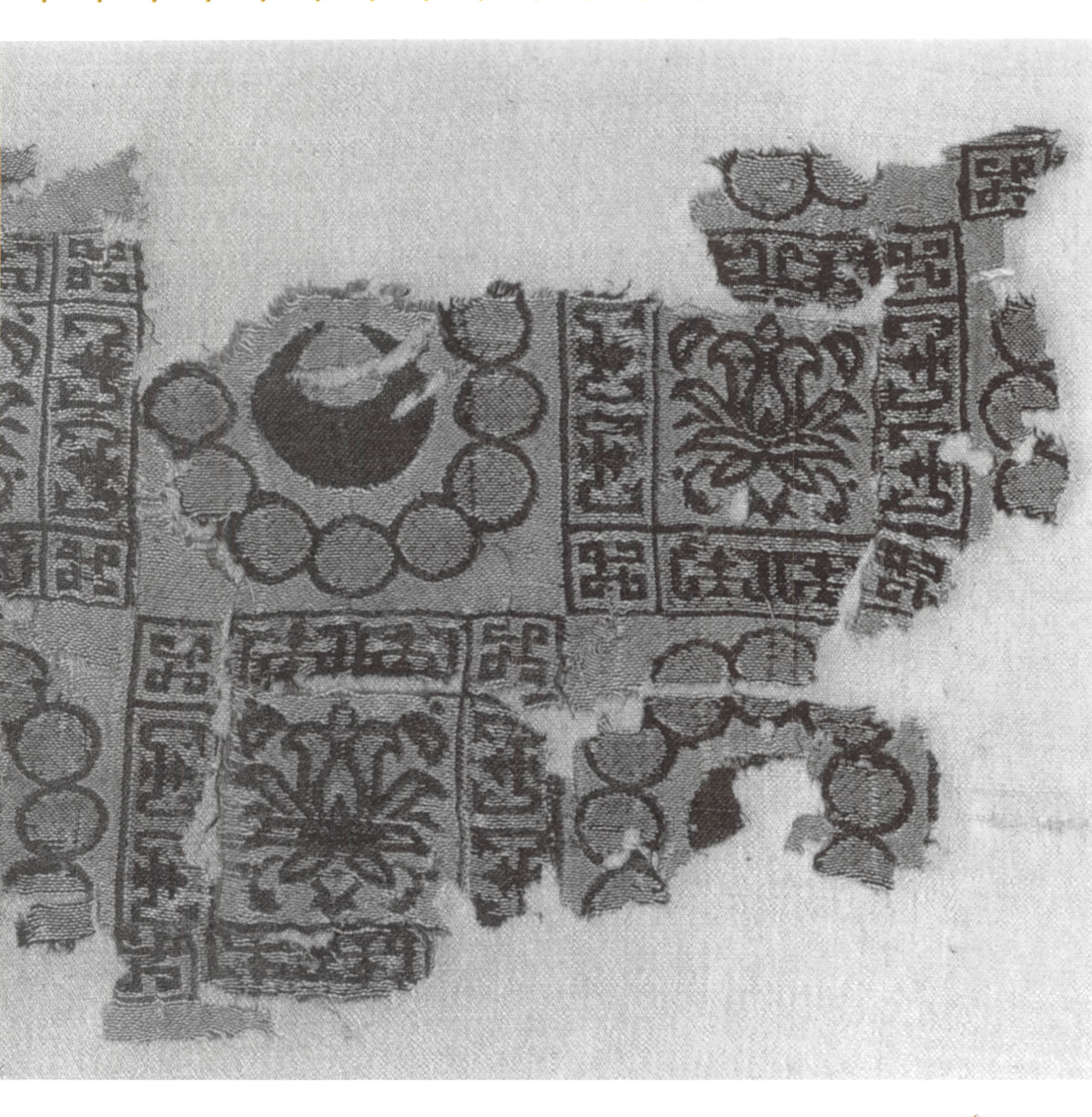
تصميم نماذج تفصيل الأقمشة والمنسوجات

ينبغي علينا ألا نتجاهل التطور والتسلسل الزمني لنماذج تصاميم المنسوجات المملوكية. وهناك بعض الدراسات التحليلية المعاصرة التي تتناول هذه المسألة مثل دراسة (وردول عام 1989). وقد أظهرت الدراسة ضرورة تحديد نوعية المنتجات المملوكية من المنسوجات والأقمشة قبل دراسة التسلسل الزمني لتاريخ إنتاج نماذج تفصيل وتصميم الأقمشة في العهد المملوكي الذي شهد رواجاً تجارياً في تجارة المنسوجات والأقمشة بين دولة المماليك وأوروبا والصين. ومع ذلك يمكننا القول إن المنسوجات التي تشتمل على خيوط فضية أو ذهبية ملفوفة على خيوط حريرية مركزية وبها حواش عند الأطراف تعد منتجات مملوكية أصيلة صنعت في الورش والمناسج المنتشرة في سوريا ومصر. أما المنسوجات الأخرى التي تحتوي على خيوط معدنية ملفوفة على خيوط مركزية مصنوعة من القطن أو المنتجات الحيوانية فقد صُنعت خارج نطاق دولة المماليك في أجزاء أخرى من بلاد المشرق.

وعموماً فإن دراسة تاريخ الصباغة والزخرفة بالخطوط والألوان في العهدين الأيوبي والمملوكي لن تفيدنا كثيراً بسبب ندرة الوثائق والمخطوطات التي تتعلق بهذه المسألة. وفي إحدى المخطوطات المحفوظة في «المكتبة البريطانية» ألا وهي مخطوطة «مقامات الحريري» نجد أن



قطعة منسوجات (48 × 26،5س) تم صناعتها بطريقة الأبلكة وبها صورة لرأس فرس، وترجع هذه القطعة إلى القرن الخامس عشر. بالنسبة لأرضية القماش والزخارف الموجودة عليها، فيبدو أنها مصنوعة من الصوف الخالص الملون بخيوط قطنية تم نسجها على شكل حرف زد (Z). تصميم القطعة يشبه تصاميم شعارات النبالة الخاصة ببعض الشخصيات المتواجدة في بلاط الحكم مثل ساقي القصر والمسؤول عن اعداد و تجهيز أردية الشرف. (واشنطن العاصمة 73.693).



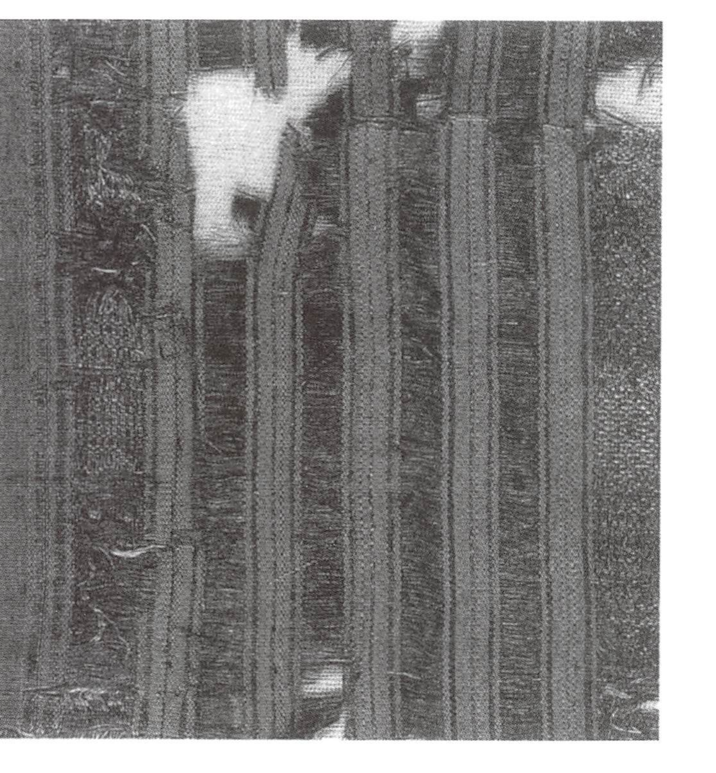
قطعة قماش (11 × 16،7سم) مصنوعة من الحرير الخالص ثلاثي الخيوط. وترجع القطعة إلى القرن الرابع عشر وقد صُنعت إما في مصر أو سوريا. بالنسبة لخيوط اللُحمة والسداة، فهي مفتولة بطريقة لولبية على شكل حرف زد (Z). ويوجد بالقماش رسم لهلال مغلق، وربما يكون هذا الهلال رمزاً لإحدى شعارات النبالة إبان العهد المملوكي (كليفلاند - 83.121).



ثمة أردية مزخرفة ومطرزة بخيوط ملونة على شكل مربعات. وهناك صور لأثواب أخرى استخدم في صناعتها نوعان أو ثلاثة أنواع من الحرير، وقد نقشت عليها مربعات صغيرة تحتوي على صور طيور أو نباتات أو حيوانات من ذوات الأربع. وفي نفس المخطوطة يمكن رؤية نماذج وزخارف على شكل مربعات تتحول من ناحية الضلع الأيمن إلى أشكال مثلثة. وتتشابه الزخارف والنقوش في هذه المخطوطة مع نماذج منسوجات قطنية هندية الصنع موجودة في متحف كيلسي التابع لجامعة متشيغان (بارنز 1993)

في تلك الآونة كانت الأذواق في عالم الموضة تحبذ المنسوجات الحريرية المخططة كما يبدو من القطع التي عثرنا عليها، ومن بينها رداء يتكون من قطعتين وله ياقة عريضة وحزام كبير الحجم، والخيوط الحريرية المستخدمة في صناعته ملونة بلونين على الأقل، كما أن به نقوشاً وزخارف وحليات عبارة عن أشكال وردية صغيرة تشبه تصاميم النماذج المعدنية التي كانت معروفة آنذاك. ومن النقوش المكتوبة بالخط العربي الموجودة على الرداء يتضح أنه كان من بين مقتنيات أحد السلاطين في اليمن، وتشير البيانات، المنقوشة على الثوب، أن صاحبه قد مات في عام 1321. ومع ذلك فلا يوجد ثمة دليل على أن الثوب قد صنع في اليمن.





قطاع من قماش حريري فاخر يرجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وقد صنع إما في مصر أو سوريا. في مطلع القرن العشرين رأى الخبراء أن هذه النوعية من المنسوجات الحريرية المقلمة والمخططة تعود إلى العهد الأيوبي (1171 - 1249) حيث لم يكن مسموحاً بنقش الصور على المنسوجات آنذاك. (كليفلاند: 19.28).



قطاع من قماشٍ كتاني فاخر (15 x 16،7 سم) و قد نُسجت خيوط اللحمة والسداة على شكل حرف زد (Z)، وهذه القطعة تشبه في تصميمها نموذجاً آخر موجود في متاحف القاهرة يعود إلى القرن الخامس عشر (أكسفورد- نيوبيري- 1990 – 441).

وقد عثر على قطع منسوجات مشابهة ترجع إلى القرن الرابع عشر إبان إجراء بعض الحفريات في مصر. وتتميز تلك المنسوجات الحريرية بوجود خيوط طولية عريضة أو ضيقة، بالإضافة إلى صور لكلاب الصيد في حالة المطاردة. ومن الجدير بالذكر أن الأواني المعدنية التي صنعت في العهد المملوكي كانت تضم نفس النقوش والصور تقريباً، وهذه القطع الحريرية موجودة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ومن أشهرها القطعة رقم (23099) وعليها خاتم يحمل اسم مدينة أسيوط، ولكن



ذلك ليس دليلاً على أن الثوب قد صنع في أحد المصانع أو الورش بالمدينة لأن الخاتم الموجود على الثوب ربما يكون خاتماً قد وضعته مصلحة الضرائب بالمدينة. كما عثر في إحدى المناطق الجبلية في صعيد مصر على رداء مملوكي مُقَلم وملون بألوان شتى وبه نماذج وأشكال وزخارف تشبه الأرابيسك. ويشبه هذا الثوب معطفاً موجوداً في متحف «فيكتوريا وألبرت» يرجع إلى العهد الأيوبي. وتبدو أوجه التشابه واضحة للغاية في لون الخطوط الرأسية المنقوشة على النسيج حيث تم تلوينها باللون الأحمر، المستخرج من نبات الفوة والأزرق المستخرج من نبات النيلة بالإضافة إلى اللونين الأسود والبيج.

ويتشابه التطريز والزخارف التي تميز المنسوجات الحريرية المملوكية مع الزخارف التي عثر عليها فوق المنسوجات الحريرية التي صنعت في شبه جزيرة أيبيريا إبان عهد دولة الموحدين ودولة بني نصر، فكلاهما كان مولعاً بالزخارف والنقوش التي تتخذ من النماذج الهندسية شكلاً لها. والفارق أن الزخارف الأيبيرية كانت تعتمد على الخطوط المائلة وشبه المنحرفة في حين فضل صناع المنسوجات في العهد المملوكي الأشكال الدائرية والحليات التي تشبه النجوم والورود، كما أن حواشي القماش وحوافه كانت تُظهر نماذج لصور الطيور والحيونات والأسماك (في حالة الطيران والجري والسباحة في الماء).

لقد تميزت صناعة الأواني المعدنية بالإضافة إلى صناعة الزجاج المطلي بطلاء المينا في العهد المملوكي بتأثرها بالفن والزخارف الصينية حيث نقشت على الأواني والمصنوعات الزجاجية صور الأسد الصيني (صور لأسد خرافي ترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد) وصور طائر العنقاء وزهرة اللوتس ونبات الفاوانيا (عود الصليب) ذات الأوراق البيضاء والحمراء والقرنفلية اللون. وكانت كل تلك الزخارف والنقوش من سمات التطريز الخاص بحرير اليوان الصيني.

ويبدو أن الولع بالفن والذوق الصيني لدى المماليك قد تصادف مع عهد الملك المغولي المعروف «كيتبُغا» (1295 – 1297) وبلغ ذروته في الحقب الثلاث اللاحقة حيث أصبح تأثير المغول (التتار) من قبائل الأويرات[1] (Oirat) على المماليك واضحاً خاصة في الدوائر الملكية والسلطانية. ويرجع السبب في ولع المماليك بالفن المغولي أن عدداً كبيراً منهم ينحدرون من أصول مغولية.

---

(1) قبائل مغولية بدوية رحالة من غرب منغوليا، موطنها الأصلي أواسط آسيا وبقاياهم اليوم يسكنون في جمهورية كالميكيا المستقلة والتابعة للاتحاد الروسي وهي تقع عند سهوب بحر قزوين بين ملتقى قارتي آسيا وأوروبا. انفصلت هذه القبائل عن المغول وهاجرت إلى الصين ومنغوليا والجزء الروسي في أوروبا. ديانتهم في الوقت الحالي هي البوذية.





قطاع من نسيج حريري لامع فاخر يرجع إلى القرن الرابع عشر. بالنسبة لخيوط السداة الطولية الملونة باللونين الأزرق والأسود المائل إلى الصفرة فقد غزلت على شكل حرف زد (Z)، أما بالنسبة لخيوط اللحمة ذات اللونين البني والأسود المائل للصفرة فلا يبدو أن بها أي تعاريج أو أشكال لولبية. (كانت الزخارف والنقوش الخاصة بالمنتجات المعدنية والزجاجية إبان القرن الرابع عشر في العهد المملوكي توحي بالثراء والثروة التي تم الحصول عليها عن طريق التجارة البحرية ولذلك كانت صور الأسماك من بين الأشكال والنماذج التي توضع على هذه المنتجات. (كليفلاند: 83.120).

ومع نهاية القرن العاشر الهجري نزحت أعداد كبيرة من المغول من أواسط آسيا واستقرت في سوريا التي كانت تقع تحت الحكم المملوكي آنذاك. وحسب الوثائق التاريخية فقد أرسل الخان، سلطان المغول، 700 قطعة منسوجات حريرية إلى السلطان المملوكي في عام 1323 احتفالاً بتوقيع معاهدة السلام بين الجانبين وقتئذ.

وفي الواقع ثمة قطع منسوجات حريرية عليها نقوش وزخارف معدنية على الطراز الصيني، تُعزى إلى العهد المملوكي، ولكن يبدو أنها قد صنعت في مكان



آخر، خاصة وأن الخيوط الحريرية في تلك المنسوجات قد ثُبتت على خيوط رئيسية مصنوعة من الألياف الحيوانية، وهو ما لم يعتد عليه الصناع في العهد المملوكي. ويرى وردول 1989) أن هذه المنسوجات ربما تكون قد صنعت في أماكن خارج نطاق السيادة المملوكية ولكن ليس بالضرورة أن تكون قد صنعت في مناطق تابعة للسلطات المغولية. وأياً كان مكان إنتاج هذه المنسوجات الحريرية فمن المؤكد أنها تمثل نماذج بديعة وتصاميم رائعة على الرغم من أن القماش لا يحتوي سوى على لونين أو ثلاثة ولكن تموجات الخط العربي المنقوش عليها يزيدها رونقاً وجمالاً. ومما يدعو للأسف أن الصبغات الموجودة على المنسوجات المملوكية قد بهتت أو تلاشت وربما يرجع ذلك لنقص حاد في حجر الشب الذي كان يستخدم في تثبيت الألوان، إبان العهد المملوكي.

ثمة تصاميم ونماذج عُثر عليها فوق المنسوجات الحريرية المملوكية التي ترجع إلى الفترة بين أواسط القرن الرابع عشر وأواسط القرن الخامس عشر حيث تتشابه هذه التصاميم والزخارف مع النقوش الموجودة في بعض اللوحات الإيطالية التي ترجع إلى نفس الفترة تقريباً. وتتميز هذه المنسوجات المصنوعة من الحرير الفاخر ومن خيوط الحرير والقطن بوجود تطريز وزخارف عبارة عن نقوش على شكل نماذج تشبه أوراق النباتات، كما تتضمن الزخارف حليات مرصعة بالفصوص على شكل الدموع المتساقطة من الأعين. كما أن النقوش والشعارات الملكية الموجودة على بعض المنسوجات الخاصة بالبلاط السلطاني قد وضعت داخل أشكال مزخرفة بيضاوية أو مستطيلة الشكل بنفس الطريقة التي صممت بها شعارات النبالة، مما يوحي بأن هذه المنسوجات ترجع إلى الفترة بعد عام 1341 ميلادية.

كما عثر على مجموعة منسوجات أخرى ترجع إلى فترة حكم دولة المماليك البرجية تتماثل مع مجموعة المنسوجات المذكورة أعلاه في طبيعة الصباغة والتشكيل التقني للمنسوجات. وعلى الرغم من الاختلاف في نوعية التصاميم والنماذج المستخدمة في الإنتاج، فثمة قطع حريرية منقوش عليها أشكال وزخارف على شكل عيون أو مربعات أو معينات ثابتة. وهناك قطع أخرى تتميز بزخارف أكثر تعقيداً نقشت عليها صور تحاكي أوراق النخيل مروحي السعف، وتقع هذه الصور عند المنتصف حيث تحيط بالشكل التقليدي الثابت في وسط الثوب. أما بالنسبة للألوان فقد استخدم اللون الأزرق الفاتح (الباهت) واللون الأصفر الحاد (الفاقع) بالإضافة إلى اللون الأخضر المنقط بنقاط سود، علماً بأن هذه الألوان قد استخدمت في صناعة المنسوجات الحريرية وفي صناعة قماش «التويل» - وهو نسيج من القطن المضلع.





التطريز والزخرفة

أصبح التطريز على القماش والمنسوجات من البدائل رخيصة التكاليف التي حلت محل نقش الزخارف عن طريق الغزل اليدوي أو الآلي. ومع ظهور فن التطريز شهدت صناعة المنسوجات رواجاً كبيراً في الأسواق الصغيرة، وكان الزبائن يختارون بأنفسهم نوعية التطريز والألوان وطريقة الزخرفة التي يرغبون فيها. وتُظهر عينات المنسوجات والأقمشة الموجودة في متحف أشمولين في أكسفورد وجود زخارف ونماذج تطريزية عشوائية وأشكال لأسماك وطيور بمقاسات وأحجام مختلفة، بالإضافة إلى حليات دائرية على شكل ورود صغيرة وأشكال ونماذج أخرى على شكل مثلثات استُخدمت في تطريزها خيوط متعرجة وقُطَب (غُرز) إما على شكل حرف اس (S) أو حرف زد (Z). كما استُخدم الحرير المزغب (ذو الزغب) المصبوغ باللونين الأزرق النيلي أو البني الغامق في أرضية القماش.

ومن الجدير بالذكر أن القمصان الكتانية في العهد المملوكي كانت تصنع من مجموعة من قطع القماش التي تُقصّ بشكل عمودي ثم يتم لفقها بطريقة تنطوي على حرفية ومهارة فائقة بحيث تبدو اللفقات (الغُرز) وكأنها نوعٌ من التطريز (التطريز عن طريق الرتق) وتتشابه القمصان الكتانية المملوكية مع قطع الملابس التي عثر على صورها في لوحات رسمت في فلورنسا الإيطالية في أواسط القرن الرابع عشر. ثمة تشابه بين الأذواق المملوكية في صناعة الثياب وملابس الطراز الفاطمية خاصة من حيث الشكل الخارجي لأن التطريز بالحرير المزغب قد استخدم على نطاق واسع في الحالتين، وفي بعض الأحيان، وحسب الطلب، يتم صقل ظهر المنسوجات (الوجه الآخر للنسيج) عن طريق النسج العكسي باستخدام الغرز المنزلقة ذات الخيوط المزدوجة. وهناك تقنيات وطرق أخرى استُحدث استخدامها مثل التطريز عن طريق الرتق في



قطاع من الحرير الفاخر (22،9 × 25،7سم) الذي يرجع إلى أواخر القرن الرابع عشر. على الرغم من الاختلاف في اللون وطريقة التطريز عن سائر أنواع الحرير الأخرى في العهد المملوكي إلا أن هذه المجموعة من المنسوجات الحريرية ذات اللون الأزرق الغامق والأرضية الساتان الفاتحة اللون تشترك مع سائر أنواع المنسوجات الحريرية الأخرى (في العهد المملوكي) في طريقة صناعتها وتشكيلها (شيكاغو، 1983، 746).





قطاع من قماش كتاني (41،5 × 26،5 سم) صنع في مصر. وتتميز القطعة بخيوط النسيج البسيطة، كما أن خيوط اللحمة والسداة مغزولة على شكل حرف زد (Z)، وبالقطعة بعض نماذج مزخرفة وملونة بأربعة ألوان من الخيوط الحريرية ذات الزغب. والقطعة تتشابه مع مجموعة الثياب المزخرفة التي تم تصويرها في لوحات عثر عليها في فلورنسا وترجع إلى القرن الرابع عشر (أكسفورد 1984، 749).



حالة القماش ذي الوجهين المصقولين الصالحين للاستعمال، ويمكن استخدام الخيوط الأفقية في عمليات تطريز الأقمشة ذات الوجه الواحد، أي التي تستخدم من ناحية واحدة فقط.

ولم تكن صناعة التطريز في العهد المملوكي قاصرة على المنسوجات أو الأقمشة ذات الحجم الصغير، وإنما تعدت ذلك بكثير. ففي متحف بروكلين- نيويورك- توجد مجموعة كبيرة من المنسوجات المملوكية المطرزة، المصنوعة من الكتان. ولقد استخدمت في عملية التطريز خيوط من الحرير الأزرق النيلي المثبت على شكل شبكة كبيرة، وكانت الزخارف والنقوش تحتوي على أشكال نباتية، بالإضافة إلى نماذج مضلعة ومقوسة ومرصعة بالفصوص التى اتخذت أشكالاً أخرى عديدة. وبسبب ضخامة حجم القماش يبدو أنه كان يستخدم في تشييد الخيام أو المقصورات أو المظلات التي توضع فوق النوافذ.

الطباعة فوق المنسوجات في العهد المملوكي

في مطلع القرن العشرين تم الحصول على مجموعة من المنسوجات القطنية المصرية التي طبعت بالنقوش والزخارف وكانت بحوزة بعض جامعي التحف والمنسوجات الأثرية. وقد أشارت الدلائل آنذاك إلى أن هذه القطع قد عُثر عليها بين أطلال مدينة الفسطاط التي ترجع إلى العهد الفاطمي - ولقد أصبحت الفسطاط من بين أحياء القاهرة في الوقت الحالي. ولكن «بيفيستر» (1936-1939) ادعى بأن ثمة تشابهاً بين الزخارف فوق هذه القطع وأنماط الفن المعماري الهندي في ولاية غوجرات إبان القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ولذلك رأى «بيفيستر» أن العديد من قطع المنسوجات المنسوبة إلى مصر قد تم استيرادها من المناطق الواقعة في شمال غرب الهند، ولكنه استثنى بعض القطع ذات الطراز المملوكي الخالص.

وفيما بعد رأى فريق من الخبراء أن وجهة نظر «بيفيستر» كانت صحيحة إلى حد كبير (وفق رؤيتهم الذاتية)، خاصة وأن العديد من قطع المنسوجات المذكورة كانت مطبوعة بأشكال تشبه زهور الربيع (زهور مرغريتا الصغرى) كما أن بعضها طُبع بنماذج مُنَقطة تؤكد أنها تحمل بصمات الصناعة الهندية (حسب رأى جيتينغر 1982، وإيستود 1990). ومع ذلك فهناك رأي آخر. إن طبيعة قطع المنسوجات المطبوعة بطرق متشابهة أو مختلفة والموجودة في متحفى «نيوبيري» و«أشمولين» تُلفت النظر إلى ضرورة إعادة تقييم جميع قطع المنسوجات المطبوعة والتأكد من أماكن صناعتها حسب رأي بارنز (1990 - 1993) مما يلقي بالشك على وجهة نظر «بيفتستر» السالفة الذكر.

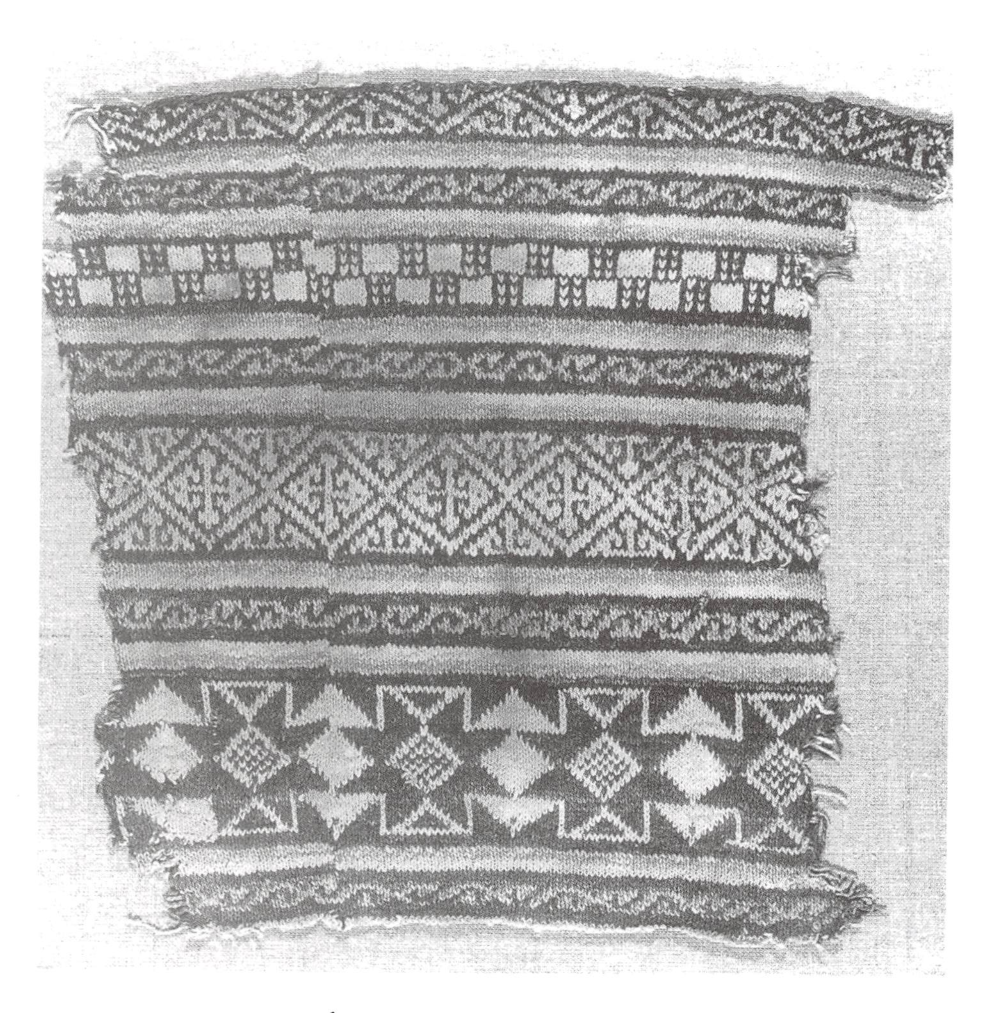


ومن المؤكد أن زراعة القطن كانت منتشرة في دول العالم الإسلامي إبان القرن العاشر، خاصة في الأجزاء الشرقية من البلاد وفي شمال أفريقيا وفي شبه جزيرة أيبيريا بالإضافة إلى مصر وسوريا. ومن الجدير بالذكر أن عمليات غزل القطن في بلاد اليمن قد استمرت لفترات طويلة في أعقاب القرن العاشر. وتشير المصادر المعاصرة أن آلية استخدام الشمع في عمليات طباعة المنسوجات قد استخدمت في اليمن كذلك.

أما بالنسبة للقوالب الخشبية الموجودة حالياً في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك (حسب رأي إيتينجوسن 1977) فإنها ترجع إلى العهد الفاطمي حيث استخدمت تلك الكتل الخشبية في الطباعة فوق المنسوجات آنذاك. وتُبرز النقوش المطبوعة على المنسوجات الفاطمية بعض الزخارف التى استخدم في صناعتها البلور الصخري. وقد كانت عمليات الطباعة على المنسوجات تتم بشكل مستمر في مدينة الفسطاط الفاطمية القديمة. ومن ناحية أخرى فإن المنسوجات القطنية التي صنعت في العراق وإيران واليمن إبان العصور الوسطى قد احتوت على خيوط نسجت على شكل حرف زد (Z) وبالتالي فإن طريقة النسج باستخدام نموذج يحاكي حرف (Z) لم تكن قاصرة على الأقمشة القطنية المصنوعة في الهند. وكذلك لا يمكننا الإدعاء بأن صباغة الأقمشة والمنسوجات الكتانية والقطنية باستخدام نبات النيلة كان أمراً قاصراً على المنسوجات القادمة من جنوب شرق آسيا، على الرغم من توافر القدرة على استخدام الأساليب المعقدة في تثبيت اللون من خلال استخدام حجر الشب آنذاك.

لقد تحولت المنسوجات الحريرية التي تمت زخرفتها عن طريق الطباعة إبان العهد المملوكي إلى مصدر إلهام للمهتمين بفن الطباعة فوق القماش في العصور اللاحقة. كما تأثر فن الطباعة على المنسوجات، في العهود التى تلت العصر المملوكي، بالأشكال الهندسية والنماذج التي تم تشكيلها باستخدام الخط العربي. مثلاً ثمة قطعتان من المنسوجات في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تعكسان الأثر الذي تركه فن الطباعة فوق المنسوجات في العهد المملوكي على تلك الصناعة في العهود اللاحقة. إحدى القطعتين (inv. No. 1486) عبارة عن قماش كتاني مطبوع بخطوط فضية وألوان تقاوم الماء، وبالقماش أشكال مربعة مرصعة بالفصوص، كما يحتوي صوراً للطيور والأرانب الوحشية وكلاب الصيد، ناهيك عن نماذج مثمنة الزوايا والأضلاع. وتتشابه هذه القطعة مع ثوب حريري طويل ملون باللونين الأصفر والأرجواني الباهت عثر عليه إبان الحفريات الأثرية التي أجريت في بعض المناطق الجبلية في صعيد مصر. وهناك قطع منسوجات حريرية مملوكية عليها نقوش وزخارف تشبه صور حجارة البناء ترجع إلى القرن الرابع عشر وهي تشبه إلى حد كبير الزخارف التي عثر عليها مطبوعة على بعض المنسوجات القطنية في منطقة «القصير القديمة» في



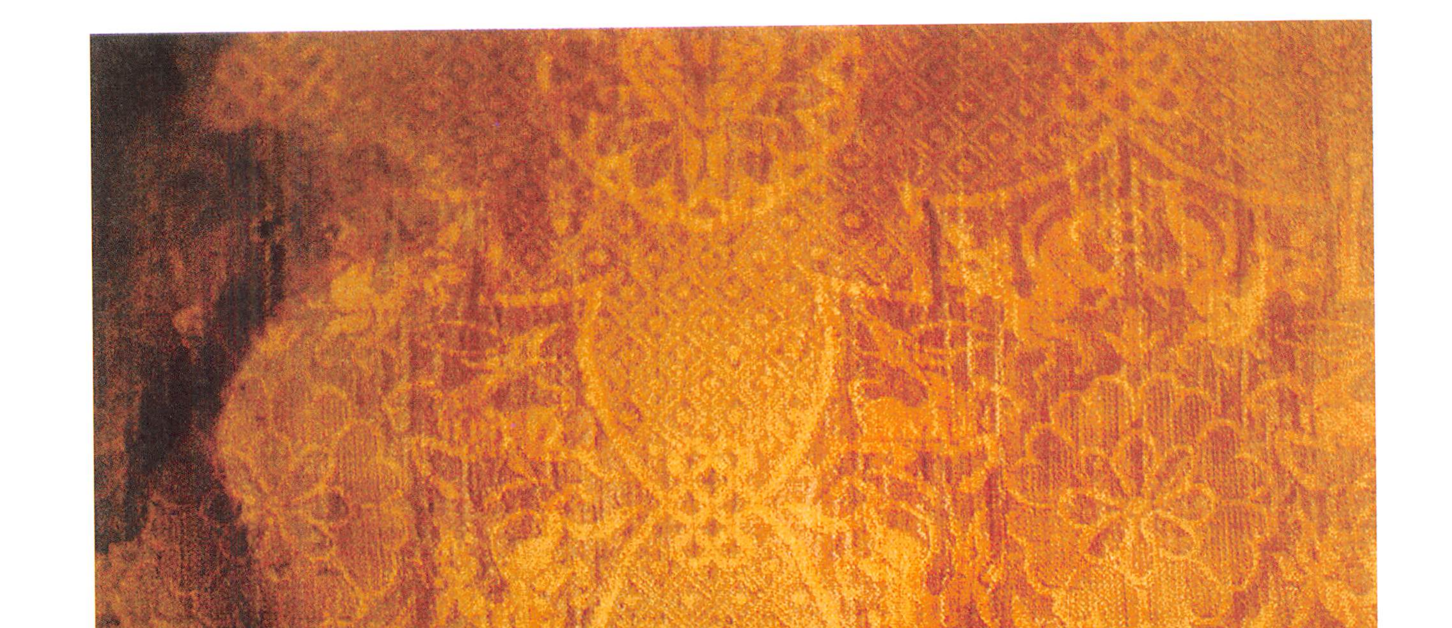




القطعة (30 × 31 سم) عبارة عن بقايا قماش مزخرف طرز باستخدام أربع إبر تطريز بحيث يبدو وكأنه يشبه الجورب. الخيوط المستخدمة في الصناعة مصنوعة من القطن الأبيض والأزرق الغامق وهي مضفرة على شكل جدائل ثنائية الخيوط. يرى الباحثون أن هذه النوعية من المنسوجات ترجع إلى العهد الفاطمي (في القرنين الحادي عشر والثاني عشر). (جينيف، JFB، M، 117).

صعيد مصر، والتي قيل إنها مستوردة من الهند. وقد احتُفظ بهذه المنسوجات ضمن «مجموعة نيوبري» في متحف أشمولين بأكسفورد في بريطانيا.

وفي دراسة «بيلينجر» (1954) التي تأثر فيها بآراء «بيفيستر» عن أصول المنسوجات القطنية التي عثر عليها تحت أطلال مدينة الفسطاط القديمة زعم الباحث أن الجوارب المصنوعة عن طريق القطب (الغرز) والموجودة في متحف المنسوجات في واشنطن دي سي ترجع إلى أصول هندية، لأن الخيوط القطنية الموجودة فيها قد نسجت على شكل حرف زد (Z). ولكن هذه النظرية ليست صحيحة لأن ثمة منسوجات صنعت بنفس الطريقة في مصر في أواخر القرن السابع ومطلع القرن الثامن، وكانت تحتوي على خيوط نسيج عرضية، بالإضافة إلى خطوط ورسوم كتبت بالخط الكوفي تُحاكي شكل أوراق الأشجار. أما بالنسبة للألوان المستخدمة في الطباعة، فإن هذه المنسوجات كانت تحتوي على لونين: الأزرق والأبيض. وفي القرن السادس، أي قبل هذا التاريخ بقرن من الزمان،





قطاع من معطف حريري طويل عُثر عليه في الحفريات التي أجريت في بعض المناطق الجبلية في صعيد مصر. والقطعة تتميز بوجود زخارف عبارة عن مربعات مرصعة بالفصوص وأشكال مثمنة الزوايا والأضلاع (أي بها 8 زوايا وأضلاع). أما بطانة المعطف فيوجد بها آثار خاتم الورشة التي صنع بها الثوب، والخاتم يشبه العلامات التي كانت توضع على ملابس العاملين في الكنائس مع نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر على الرغم من أن هذا المعطف الحريري يرجع إلى القرن الرابع عشر. (القاهرة 23903).

كانت هناك منسوجات تصنع في مصر تحتوي على خمسة ألوان كما تحتوي على نماذج وأشكال معقدة، من حيث الشكل الخارجي تشبه الجوارب بسبب استخدام طريقة العقد (الغرز) في صناعتها. ولم تكن هذه المنسوجات مجرد جوارب طويلة أو قصيرة وإنما كانت هناك منسوجات تشبه الجوارب من حيث الشكل ولكنها كانت ذات أشكال أنبوبية طويلة ولم تكن مجرد جوارب. ولم يتم التوصل إلى الغرض الذي صُنعت من أجله هذه الأقمشة والمنسوجات. ربما تكون مجرد أحزمة أو أربطة وربما تكون ملابس خاصة بالأطفال الصغار صُنعت من أجل حمايتهم من البرد، وهناك فرضية أن هذه المنسوجات قد تكون أغطية توضع فوق المغازل لحمايتها.



سنوات الكساد والانهيار

يعتقد المؤرخون المتخصصون في دراسة التاريخ المعاصر وتاريخ العصور الوسطى أن سنة 741 هجرية (1340 ميلادية) كانت سنة مفصلية بالنسبة لصناعة المنسوجات المملوكية. ففي تلك السنة الفاصلة تم تعيين مدير المصنع الملكي لإنتاج المنسوجات بالإسكندرية عن طريق أحد المسؤولين في الحكومة وليس كالمعتاد عن طريق السلطان مما يشير إلى غياب الرعاية الملكية لهذه الصناعة. وبعد ذلك بوقت قصير أُغلق المصنع ثم أغلق المصنع الآخر لإنتاج المنسوجات بالقاهرة. ومما زاد الطين بلة تفشي مرض الطاعون في سوريا ثم انتقاله إلى مصر عام 1348 مما أدى إلى وفاة ثلث سكان مصر آنذاك ذلك أن انتشار المرض لم يتوقف إلا بعد مرور ما يناهز مائة عام. وبالرغم من أن إنتاج المنسوجات والأقمشة قد توقف تماماً إلا أن الأسعار ظلت ثابتة بسبب ندرة الطلب على المنسوجات. وفي عام 1390 تضاعفت أسعار المنسوجات القطنية والكتانية بشكل تدريجي حتى وصلت الأسعار إلى عشرة أضعاف السعر المعتاد. وفي عام 1405 استقرت الأسعار مرة أخرى ولكن صناعة المنسوجات والأقمشة كانت قد دُمرت تماماً. وفي عام 1394 كان عدد المناسج والأنوال العاملة في الإسكندرية حوالي (14،000) – أربعة عشر ألف منسج - ولم يتبق منها في الخدمة في عام (1434) سوى (800) منسج فقط.

وقد شهدت تلك السنوات كساداً تاماً في صناعة المنسوجات ليس فقط في مصر ولكن كذلك في سوريا حيث دمرت كل مراكز صناعات المنسوجات في حلب وحماة وبعلبك ودمشق بسبب الغزو التيموري للبلاد، الذي أتى على الأخضر واليابس. كما تسببت الضرائب الباهظة التي فُرضت على المنسوجات المستوردة بالإضافة إلى إغلاق المنافذ والحدود بين سوريا والعراق في هرب المستثمرين والتجار، كما انخفضت موارد منافذ تحصيل الضرائب والرسوم الجمركية في سوريا من (330،000) دينار ذهب في عام 1326 إلى زهاء (800) دينار ذهب في عام 1490. أما في مصر فقد انخفضت أعداد السفن الآتية إلى ميناء بولاق- أكبر موانىء مصر وأهمها- من (1438) سفينة إلى نصف هذا العدد. ولم تُفلح محاولات الحكومات بالغاء الضرائب على القطن الخام والكتان الخام وعلى صناعات تبييض الكتان في سوريا من التقليل من حجم الكارثة حيث جاءت هذه الإجراءات بعد فوات الأوان. والمفارقة هنا أن النُخب المملوكية في الجيش قد تجاهلت أهمية التدريب على الأسلحة النارية واستيعابها في القوات المسلحة في نفس الوقت الذي تجاهل فيه رواد صناعة المنسوجات المملوكية أهمية إدخال تكنولوجيا القوة المائية إلى صناعة



المنسوجات بعدما تم تطوير تلك التكنولوجيا في جنوب أوروبا. وهكذا بدأت صناعة المنسوجات الأوروبية تغزو الأسواق في عهد المماليك البرجية بسبب رخص أسعارها وجودتها.

ولذلك أقبل الزبائن على اقتناء المنتجات المصنوعة في البندقية وفلورنسا في إيطاليا. وفي أواخر العهد المملوكي تم فرض إجراءات اقتصادية مجحفة وتم تبني سياسات تقشفية من أجل مواجهة الحصار البحري الذي فرضه البرتغاليون على المماليك بعدما أغلقوا منافذ البحر الأحمر. ويروى عن أحد المؤرخين قوله إن كل عام في حكم قنصوه الغوري (1501–1516) كان يضاهي ألف عام بالنسبة لعامة الشعب بسبب صعوبة الأحوال الاقتصادية في البلاد.

السجاد المملوكي

في حين تعرضت صناعة المنسوجات في العهد المملوكي إلى ضربات قاصمة بسبب ارتفاع الضرائب المحلية التي فُرضت عليها، بالإضافة إلى المنافسة الشرسة من قبل المنتجات النسيجية الأوروبية إلا أن صناعة السجاد المملوكي قد شهدت رواجاً ليس له مثيل. وعلى الرغم من أن قطع السجاد التي عُثر عليها في مصر أثناء إجراء بعض الحفريات الأثرية لا توجد دلائل أو وثائق تؤكد أن صناعة السجاد ذي العقد المتراصة كانت موجودة في البلاد في الربع الأخير من القرن الخامس عشر. ومع ذلك فقد عُثر على كميات كبيرة من بقايا السجاد الفاخر ذي العقد وذي الألوان الرائعة الذي يرجع إلى العهد المملوكي. وثمة نظرية تقول أن من تولى صناعة السجاد في مصر آنذاك هم أفواج الصناع الإيرانيين الهاربين من الاضطهاد ومن الاضطرابات السياسية في غرب إيران، إذ نزح هؤلاء الصناع إلى الأراضي التابعة للدولة المملوكية وأنتجوا كل هذه الأنواع الفاخرة من السجاد.

ومن الواضح أن ثمة اختلافاً كبيراً بين الألوان والنماذج الزخرفية والنقوش الموجودة على المنسوجات المملوكية وبين تلك الموجودة على السجاد الذي يُعزى إلى العهد المملوكي. وبينما كانت المنسوجات المملوكية تتميز بألوان محددة مثل الأحمر الوردي والأزرق الغامق والأخضر التُفاحي إلا أن صناع السجاد المملوكي قد استخدموا ألواناً متعددة ومفعمة بالحيوية تشبه الألوان المنبعثة من الألعاب النارية. وكانت أرضية السجاد مصنوعة من الصوف الأحمر الذي يشبه لون الفراولة بالإضافة إلى ألوان أخرى عديدة مثل الأخضر الفاتح أو الأزرق مع وجود لمسات باللونين الأصفر والأبيض، ومع انعدام الفوارق والفواصل بين المجموعات اللونية التي كان يتم تحديدها باللون الأسود الغامق في السابق، ولذلك يجد الرائي نفسه أمام صور متشابكة من الألوان



سجادة (1،88 × 1،34متر) مصنوعة من الصوف ويظهر في الصورة خيوط اللحمة والسداة. وفي وسط السجادة نرى منطقة مربعة الشكل محاطة بإطار مزخرف من الجوانب. إن هذا التصميم يشبه الأشكال الزخرفية الموجودة على النوافذ والأروقة المعمدة في أواخر العهد المملوكي والتي عثر على صور لها في بعض المخطوطات. ومع ذلك فإن صور النباتات وأشجار النخيل توحي بتأثير الفن الفرعوني المصري على من قام بتصميم السجاد. أما خيوط السداة الطولية فقد غزلت على شكل حرف اس (S) ثم تم تضفيرها في ضفائر رباعية الخيوط على شكل حرف زد (Z). أما خيوط اللحمة فقد غزلت على شكل حرف اس (S)، أما بالنسبة للعقد الموجودة في السجادة فهي غير متناسقة (واشنطن العاصمة، R.16.1.3).

غير المتناسقة – أحياناً. ويوجد بالسجاجيد أشكال ونماذج تحاكي النجوم بالإضافة إلى نماذج مثمنة الأضلاع والزوايا كما تضم السجاجيد زخارف متعددة وحليات عبارة عن ورود صغيرة وصور تحاكي أوراق البردي ذات النتوءات الحادة، علاوة على نقوش أخرى تحاكي نباتات اللوتس الفرعونية وبعض أشجار النخيل وأشجار السرو (فصيلة صنوبرية). وتحاط السجادة بإطار مزخرف من أعلى ومن أسفل. وبعد إلقاء نظرة شاملة على هذه السجاجيد، يبدو أن توزيع الألوان والنماذج الزخرفية

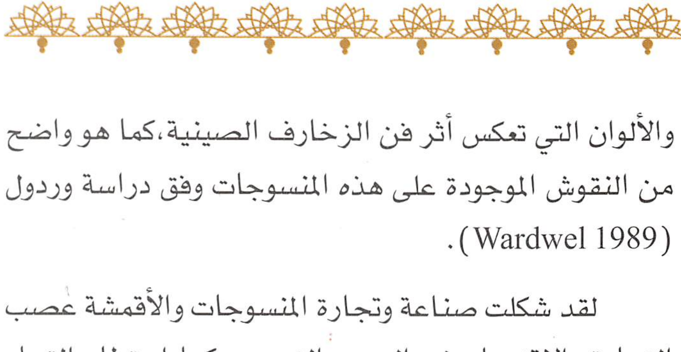


فوق سطح السجاجيد يشبه الواجهات المزخرفة الموجودة فوق النوافذ الملكية والأروقة المعمدة إبان العهد المملوكي والتي عثر عليها في الوثائق والمخطوطات الأثرية.

وبعد دراسة نوعية النسيج المستخدم في صناعة هذا السجاد بالإضافة إلى المهارة الفائقة التي استخدمت في صناعته، يبدو لنا أن هذه السجاجيد قد صنعت من أجل استخدامها داخل القصور أثناء إقامة الشعائر الدينية وأداء الصلاة. ثمة سجادتان عليهما شعارات النبالة الأميرية التي تعود إلى عهد السلطان المملوكي قايتباي (1468 – 1496) ومن جاء من بعده من السلاطين. ومن المؤكد أن صناعة السجاد في القاهرة ظلت قائمة حتى بعد الغزو العثماني للبلاد في عام 1517 كما ظل المنتجون يستخدمون نفس الألوان والأشكال كما يتضح من السجادة الموجودة في قصر «بيتي» أو «بلاتسيو بيتو» (وهو قصر في فلورنسا بإيطاليا يرجع إلى عصر النهضة) ومن المعروف أن تلك السجادة قد صنعت في النصف الثاني من القرن السادس عشر (كينج وسيلفيستر 1983).

المنسوجات الحريرية في آسيا الوسطى أثناء العهد التيموري (عهد تيمور لنك)

حتى وقت قريب لم يكن لدينا سوى قطعة منسوجات حريرية واحدة في أحد المتاحف في فيينا صنعت في وسط آسيا في مطلع القرن الرابع عشر. ولقد استخدمت هذه القطعة كرداء دفن لُف به جثمان الأرشيدوق النمساوي المعروف رودولف (من هابسبورغ) المتوفي في عام 1365. وكانت هذه القطعة الحريرية في الأصل عبارة عن ثوب من أثواب الطراز الخاصة بأحد الحكام الإيرانيين من الإلخانات وهو «أبو سعيد» الذي ينحدر من سلالة جينكيز خان، وقد حكم إيران في الفترة من 1319 إلى 1335. وبالقطعة شريط عريض مزين بالماس ومرصع بحليات متعددة الفصوص يحوطها عدد من الطواويس. وعند الحافة يوجد شريط آخر عليه صور لعدد من الحيوانات في حالة الجري والركض. وبالنسبة للخطوط الطولية الموجودة على القماش فإنها تشبه النماذج المماثلة الموجودة على المنسوجات الحريرية التي ترجع إلى العهد الإسلامي في جزيرة أيبيريا الإسبانية. وقد قام صناع الحرير في العهد العثماني بتقليده ومحاولة إعادة إنتاجه (Ettinghausen 1959). وهناك أنواع أخرى من المنسوجات الحريرية مثل المجموعة الموجودة في خزائن «روزنبيرج» لحفظ بقايا المنسوجات الأثرية. ويرجع تاريخ صناعة هذه القطع إلى أواسط القرن الرابع عشر أو ربما أواخره، وهي تتشابه مع القطعة المذكورة أعلاه فيما عدا وجود بعض النماذج





والألوان التي تعكس أثر فن الزخارف الصينية،كما هو واضح من النقوش الموجودة على هذه المنسوجات وفق دراسة وردول (Wardwel 1989).

لقد شكلت صناعة وتجارة المنسوجات والأقمشة عصب التجارة والاقتصاد في العصر التيموري كما استطاع التجار القادمون من مدينتي البندقية وجنوة الوصول إلى «كونيا أورحبش» عاصمة مملكة خوارزم- شمال شرق «تركمنستان»، التي تقع جنوب بحر الأورال. كما وصلوا إلى منطقة تبريز حيث تتمركز صناعة السجاد علاوة على أنهم ذهبوا إلى مدينة «سلطانية» من أجل الحصول على المنسوجات الحريرية. ومن الجدير بالذكر أن العاصمة التيمورية «سمرقند» نفسها كانت مركزاً لصناعة المنسوجات الحريرية. وكانت المدينة منطقة جاذبة للتجار الذين يشترون التحف والمنتجات الصينية ويبيعونها. كما استضافت المدينة الصناع المهرة من السوريين والإيرانيين الذين وقعوا في الأسر أثناء الغزوات التيمورية على بلادهم. أما بالنسبة للمنتجات الحريرية الموجودة في الرسوم والمخطوطات التيمورية فلم يتبق منها سوى النذر اليسير. وليس هذا بالشيء الغريب لأن جيوش تيمور لنك كانت تمارس سياسة الأرض المحروقة وتأتي على الأخضر واليابس أثناء الحملات العسكرية. ولذلك لم يصل إلينا من تراث المنسوجات الحريرية في العهد التيموري إلا القليل وفق دراسة (لاوري ولينتز 1989). ويرى هذان الباحثان أن المنسوجات التيمورية تتشابه في تفاصيلها وطرق تطريزها مع الأيقونات المعدنية التي صنعت في أواسط آسيا آنذاك.

والمعروف أن محاولة تحديد أصل ومصدر وتاريخ التصاميم والزخارف على المنسوجات هو تخمين محفوف بالمخاطر حتى لو استخدمنا اختبار الكربون (AMS) كوسيلة للدلالة على تاريخ ومصدر التصاميم والنماذج كما حدث من قبل عندما طُبق نفس الاختبار على المنسوجات البويهية أو المنسوبة إلى العهد البويهي. ولقد أثبتت الاختبارات والفحوص – كما ذكرنا في الفصول السابقة -أن قطعتين (nos. 68.



قطاع من ملابس الدفن الخاص بالأرشيدوق رودولف المتوفى عام (1365)، وهي عبارة عن قماش حريري ممزوج بالخيوط القطنية. بالنسبة لخيوط السداة الطولية، فقد نُسجت على شكل حرف زد (Z)، أما خيوط اللُحمة فتشتمل على خيوط مطلية بالذهب والفضة ثم لُفت هذه الخيوط على خيوط حريرية رئيسية. أما بالنسبة للنقوش والعبارات المكتوبة على الثوب فهي كالآتي : «المجد لمولانا السلطان الأعظم، والحاكم المبجل علاء الدين أبو سعيد بهادور خان، أدام الله ملكه». ومن المؤكد أن هذه العبارات قد استُخدمت في عهد الإلخانات وخاصة في عهد «أبي سعيد» الذي امتد من عام 1319 إلى عام 1335» (فيينا).





63 .50 and 221) من المنسوجات البويهية الموجودة في متحف الفنون في كليفلاند قد صنعتا في أواخر العهد التيموري. وقد رأى الخبراء أن النقوش والزخارف المكثفة الموجودة على القطعتين على شكل دوائر صغيرة ونماذج ماسية الشكل بالإضافة إلى صور الطيور المتقاتلة والحيوانات – في حالة المواجهة- التي تفصل بينها قطاعات وشرائط عليها بعض النقوش، كل ذلك يوحي بأن هاتين القطعتين قد صنعتا قبل نهاية العهد التيموري بفترة لا تقل عن مائتي عام. وثمة قطع منسوجات ترجع إلى العصور الوسطى يُعتقد أنها قد صُنعت في أواسط آسيا بسبب تشابه طريقة الصناعة مع بعض المنسوجات التي تُعزى إلى البلدان الآسيوية خاصة المنسوجات التي صنعت في منطقة خوارزم التي تقع غربي بخارى. ومن بين هذه القطع الأثرية والتاريخية قطاع من الحرير الفاخر الممزوج بالقطن- ليس له مثيل في المنتجات والمنسوجات الحريرية الصينية- أما خيوط السداة في القطعة المذكورة فهي حريرية، وأما الخيوط القطنية التي تُشكل اللحمة فقد نُسجت على شكل حرف زد (Z). وهناك خيوط معدنية رئيسية لُفت عليها خيوط مطلية باللونين الذهبي والفضي، وهذه الخيوط قد صنعت من مادة حيوانية.

قطاع كبير من المنسوجات عبارة عن مزيج من الحرير والقطن، يرجع إلى أواخر القرن الرابع عشر. وخيوط الحرير هنا مطلية بلون فضي مستخرج من مادة حيوانية وملفوف على خيوط رئيسية مصنوعة من القطن على شكل حرف زد (Z). كما أن السداة الثنائية الخيوط مصنوعة من نسيج حريري في حين أن خيوط اللحمة مصنوعة من القطن.أما الحواشي والحواف فهي مكونة من ضفيرتين من خيوط السداة المحاطة بخيوط اللحمة. إن هذه النوعية من المنسوجات بالإضافة إلى المنسوجات القريبة الشبه منها والتي تستخدم في زخرفتها الخيوط الجلدية المطلية باللون الذهبي أو الفضي توحي بأنها قد صنعت في ورش و مصانع في آسيا الوسطى.
(نورنبيرج، جيو، 488).



الفصل الخامس

البذخ العثماني



في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي انخرط آل عثمان، ذوو الأصول التركية في انتهاج سياسات توسعية انطلاقاً من معاقلهم في شمال غرب الأناضول. وظلت هذه الرغبة التوسعية قائمة لمدة أربعمائة عام تقمص خلالها السلاطين العثمانيون أدوار الغزاة (الغازي Gazi في الثقافة العثمانية هو البطل المحارب القادر على اجتياز الحدود Frontier Warior). ذات يوم كان العثمانيون لا يسيطرون سوى على شريط محدود من الأراضي يمتد من مدينة بورصة إلى مدينة طرابزون على البحر الأسود. يومئذ لم يكن للعثمانين ثقل على الصعيد الدولى إذ كانت القسطنطينية ملء السمع والبصر. ولكن أموال الجزية والضرائب التي تدفقت على الخزانة العثمانية من الأراضي التي غزاها الأتراك بالإضافة إلى المواد الخام والمواد المصنعة الآتية من البلدان المحتلة أدت إلى حدوث طفرة هائلة في الاقتصاد العثماني الذي استفاد كذلك من العمالة الرخيصة في الأناضول.

وفي ظل المذهب الحنفي السني تحول خُمس عدد أسرى الحروب التي خاضتها القوات العثمانية ضد أعدائها إلى عبيد في البلاط السلطاني. ثم استمر السلاطين في شراء المزيد من العبيد وضمهم إلى القصور الملكية أو إدخالهم إلى الفرق والأفواج



قطاع من نسيج كتاني مزخرف يرجع إلى القرن السابع عشر أو قبل ذلك. هذا التطريز الفاخر قد تم عن طريق الرتق بالقطب (الغُرز) المتقنة، واستخدمت فيه خيوط حريرية أحادية مبهرة في الجمال والدقة (لندن 1923، T.99).



الانكشارية[1] في الجيش حيث التدريب العسكري الصارم. وكان هؤلاء العبيد لا يُسمح لهم بالانضمام إلى هذه التنظيمات المسلحة إلا بعد أن يتم عتق رقابهم تمهيداً لاعتناقهم للدين الإسلامي.

في عام 1326 أصبحت مدينة بورصة عاصمة للدولة العثمانية وظلت هكذا لمدة أربعين عاماً ثم انتقلت العاصمة التركية إلى أدرنة[2] بسبب قربها من مناطق شرق أوروبا حيث كانت القوات العثمانية تشن حملاتها العسكرية - ضد أعدائها الأوروبيين - من هناك. وعلى الرغم من أن السلاطين العثمانيين قد فشلوا في التصدي للغزو المغولي بقيادة تيمور لنك القادم من ناحية الشرق إلا أن موته في عام 1405 قد منحهم فرصة ذهبية لالتقاط الأنفاس وإعادة تأهيل قواتهم المسلحة وإعدادها وتدعيم سلطانهم وبسط نفوذهم في سائر أرجاء البلاد.

وعندما سقطت القسطنطينية (عام 1453) في قبضة السلطان محمد الثاني - الفاتح - (المتوفي في عام 1481) كان ذلك إيذاناً بانطلاق الحملات العسكرية المتلاحقة نحو الغرب في اتجاه البلقان والمجر ونحو الشرق في اتجاه سوريا ومصر والعراق وإيران. وبعد سقوط القسطنطينية في يد العثمانين، أُطلق عليها اسم إسطنبول وأصبحت المدينة ثالث وآخر عاصمة للدولة العثمانية. وبسبب تنوعها الثقافي وثرائها الفني كانت المدينة جديرة بحق بأن تصبح حاضرة لدولة ذات نفوذ سياسي واسع النطاق.

ولقد لقي اليهود والنصاري الفارين من الاضطهاد والاضطرابات السياسية في أوروبا ترحيباً كبيراً من السلطان محمد الثاني بالرغم من كثرة أعدادهم حيث هرب الآلاف منهم إلى تركيا العثمانية. وكان السلطان حريصاً على الاستفادة من خبراتهم ومهاراتهم في شتى المجالات. أما عهد السلطان سليمان القانوني أو سليمان «المبجل» (1520-1566) وهو الاسم الذي عرفه به الأوروبيون - فقد كان عهداً ذهبياً بامتياز. آنذاك كان البلاط السُلطاني - بجماله وروعة مراسمه الملكية الأسطورية – يتفوق على قصور حكام أوروبا في عصر النهضة وما عُرف عنها من فخامة وبهاء. كما شهد عهد السلطان محمد الثالث (1703-

(1) كلمة الإنكشارية تعني «الجنود الجدد» ، وهم طائفة من المشاة العثمانين شكلوا تنظيماً خاصاً بهم ولهم ثكناتهم وشاراتهم ورتبهم وامتيازاتهم، وكانوا أقوى فرق الجيش العثماني وأكثرها نفوذاً.

(2) أدرنة هي إحدى المدن التركية وتقع في أقصى الجهة الغربية من القسم الواقع في أوروبا قريباً من الحدود مع بلغاريا واليونان.



1730) رواجاً ثقافياً وطفرة فنية هائلة وأطلق على عهده (عهد زهرة التوليب[1]). ولكن فترة حكم السلطان محمد الثالث شهدت أيضا عدداً من المعارك الهادفة لحماية الحدود العثمانية المتاخمة لأوروبا والتصدي للحملات العسكرية الأوربية التي ازدادت حدتها بعد عام 1655.

والجدير بالذكر أن الدولة التركية قد دفعت ثمناً باهظاً من الأموال والأنفس والمعدات والعتاد في سبيل الحفاظ على سيادتها وبسط سلطانها على الشعوب والأعراق المتعددة الذين كانوا تحت حمايتها. وبسب نزيف الخسائر والنفقات تداعى النظام الإداري للدولة التركية بشكل دراماتيكي. وفي نفس السياق فإن الدولة العثمانية – في أوج سلطانها- كانت تبسط نفوذها على أكثر من 25 مليون نسمة يعيشون في 32 مقاطعة تمتد من الشاطئ الجنوبي للبحر الأبيض المتوسط إلى السودان ومن الجزيرة العربية في الغرب إلى فيينا (في أوروبا) وتبريز (في إيران).

أهمية مدينة بورصة

باعتبارها مركزاً تجارياً مرموقاً بالإضافة إلى كونها العاصمة الأولى للدولة العثمانية (قبل أن تنتقل العاصمة إلى أدرنه[2]) فقد أصبحت مدينة بورصة الميناء الرئيسي لدخول المنسوجات القادمة من إيران ومصر وسوريا إلى تركيا. أما بالنسبة للحرير فقد كان يتم وزن كل شحنات الحرير- القادمة إلى تركيا- في الموازين الحكومية الرسمية في بورصة، وكانت الضرائب تُحصل على الحرير حسب جودته وحسب جودة الشرانق أو الخيوط الحريرية المغزولة أو القماش.

---

(1) تعرفت أوروبا على زهرة التوليب عن طريق الإمبراطورية العثمانية في منتصف القرن السادس عشر، وكانت هولنده (الأقاليم المتحدة آنذاك) أول من زرع أبصال زهور التوليب التي تسبب الإقبال الجنوني على شرائها في جائحة اقتصادية في القرن السابع عشر حيث وصل سعر بصلة التوليب إلى ألف فلورنية (عملة أوروبية قديمة). وكان متوسط دخل الفرد السنوي نحو 150 فلورنية يومئذ. وكانت أبصال التوليب أغلى من ثمن الأراضي والبيوت والمواشي.

(2) تشتهر أدرنه بالمسجد السليمي وهو من أهم المساجد في المدينة . وقد أمر السلطان سليم الثاني ببناء المسجد الذي أشرف على إنشائه المهندس المعماري سنان أغا. استغرق بناء المسجد حوالي ست سنوات 1568 – 1574، ويعتبر المسجد تحفة معمارية ليس لها مثيل وقمة إبداعات المهندس سنان في فن العمارة الإسلامية. ويقع المسجد وسط مجمع يضم مستشفى ومدرسة ومكتبة وحمامات شعبية، وتسمى المدرسة «دار الحديث» وهي أكاديمية لتعليم الدراسات الدينية والعلمية معاً. كما يحتوي المُجَمع على حوانيت ومحلات تجارية. أثناء الحصار البلغاري لمدينة أدرنه عام 1913، قامت المدفعية البلغارية بقصف مآذن المسجد وقبابه، ولكن صلابة البناء والأساسات حالت دون تدمير المسجد، وأحدثت المدفعية آثاراً محدودة في قبة المسجد. وقد أمر كمال أتاتورك بعدم ترميم القبة حتى تصبح رمزاً للأجيال القادمة كي لا تنخرط تركيا في حروب جديدة قد تؤدي إلى الدمار والخراب.



وكان التجار الأوربيون يدفعون ضرائب أكثر بنسبة 25 % من الضرائب التي يسددها نظراؤهم الأتراك. وكانت الضرائب والرسوم التي تُحَصَّل نظير عمليات مرور البضائع (الترانزيت) عبر الأراضي التركية في عام 1487 تقدر بزهاء 120،000 دوكاتية (عملة ذهبية أوروبية قديمة). وكان هذا المبلغ يعد بمثابة رصيد كبير يضاف إلى خزائن الدولة التركية. ولكن هذه الأموال قد تناقصت بشكل ملحوظ في القرون اللاحقة بسبب سياسات الحظر الصارمة التي مارستها تركيا العثمانية على الحرير الفارسي القادم من إيران.

كما كانت الدولة تُحَصِّل رسم الدمغة الرسمية على البضائع المصنوعة محلياً وكان المحتسب يتولى مهمة تحصيل قيمة هذه الدمغات. وبما أن التهرب الضريبي كان سائداً في البلاد، فقد اضطر المحتسب إلى التأكد من صحة الأختام الموجودة على بالات (حاويات) البضائع بالإضافة إلى فحصها والتأكد من قيمة أوزانها وطرق تخزينها.

وعلى غرار ما كان يحدث في العهد المملوكي في مصر، فقد دأب التجار على ممارسة الغش حيث كانوا يخلطون خيوط الغزل الحريرية الجيدة بخيوط رديئة (أندرسون – 1989، ص162). ومن الممارسات غير الشرعية التي كانت منتشرة في صناعة خيوط المنسوجات وغزلها وكانت معروفة للتجار ومدونة في سجلات المعاملات التجارية التركية البريطانية هي قيام التجار بنقع خيوط الحرير في الماء من أجل زيادة وزنها عند البيع (عِبيد ويانج 1980).

في عام 1483 كانت بورصة مركزاً لصناعة المنسوجات الحريرية، وفي عام 1504 كانت المناسج في بورصة البالغ عددها ألف منسج تُنتج أكثر من تسعين نوعاً من الحرير الفاخر، كما كانت المدينة تمد البلاط السلطاني بالمفروشات والمنسوجات والوسائد المخملية. وفي عام 1518 كان أي أمر شراء يأتي من البلاط إلى بورصة يتطلب توفير 750 لفافة، على الأقل من الحرير الساتان والحرير المطرز. وعلى الرغم من وجود براهين تدل على أن ورش ومصانع المنسوجات الملكية أصبحت تتكفل- بعد عام 1550 - بإنتاج كل ما يلزم قصر الخلافة من مفروشات (Tezcan & Delibas 1986) إلا أن ثمة طلبات من القصر بجلب المفروشات والحرير من بورصة كانت مستمرة حتى بعد نشأة الورش الملكية لإنتاج المنسوجات والمفروشات. ومع انتشار زراعة أشجار التوت وتربية ديدان الحرير (القز) محلياً على نطاق واسع احتكرت بورصة منذ عام 1580 تجارة الحرير بشكل كامل. ولقد ظلت بورصة على قمة صناعة وتجارة الحرير بالرغم من أن بعض المدن مثل بيلجيك



(Bilecik) التي اشتهرت بإنتاج أنواع فاخرة من المنسوجات الحريرية، ولكنها لم تضارع بورصة في سمعتها ومكانتها.

ومن الجدير بالذكر أن ميناء أزمير (Smyrna)قد أصبح مركزاً تجارياً مهماً للتبادل التجاري مع أوروبا، إبان القرن السابع عشر، وبذلك فقدت بورصة بريقها الاقتصادي وفقدت موازينها الشهيرة قيمتها التجارية. ولقد تأثرت الحالة الاقتصادية في بورصة بتلك التحولات، ومما زاد الطين بلة هلاك عدد كبير من سكان بورصة ومعظمهم من العمال والصناع المهرة في أواخر القرن السابع عشر بسبب تفشي داء الطاعون في البلاد حيث أتى الطاعون على الأخضر واليابس خاصة في بورصة وأزمير.

نقابات الصناع والتجار في العهد العثماني

كانت مسؤولية النقابات الصناعية والتجارية سواء في بورصة أو في سائر الأراضي التركية تتعلق بمتابعة تنفيذ تعليمات الحكومة. وكان دور النقابات في مطلع القرن السادس عشر يرتكز على مراقبة جودة الإنتاج في الأسواق كما حدث في عام 1502 عندما تم توجيه إنذارات إلى 1000 (ألف) عامل من عمال المناسج في بورصة بسبب رداءة إنتاجهم وما ترتب على ذلك من قلق في الأوساط الرسمية التي أعربت عن استيائها من تقليل كثافة خيوط النسيج الطولية (السداة)، وعدم تماسك هذه الخيوط وتصغير المساحة العرضية لأثواب المنسوجات بالإضافة إلى استخدام صبغات رديئة.

والجدير بالذكر أن التركيز على استخدام صبغات عالية الجودة كان له عظيم الأثر على نوعية وجودة المنسوجات الحريرية التركية التي لم تتلاش ألوانها على مر العصور على عكس المنسوجات الحريرية الصفوية والمملوكية. وفي القرن السابع عشر كانت المنتجات الحريرية الرديئة تشكل بعض القلق في الأوساط التجارية، ولكن الحكومة لم تهتم بالأمر كالمعتاد لأنها أصبحت مشغولة بمسألة الأسعار وقيمة الأرباح. وفي عامي 1603 و1604 فشلت محاولة إقناع السلطات المسؤولة في نقابة تجار الحرير بالموافقة على زيادة أرباح التجار الذين يستوردون الحرير الخام. وكرد فعل قام الموظفون في النقابة بإبلاغ الحكومة المركزية بضرورة اتخاذ اللازم ضد كل من يخالف اللوائح حتى لو كان تاجراً محلياً. وفي عام 1564 تدخلت النقابة لتلبية طلبات النساجين في مدينة بورصة الذين طالبوا بالتصدي لكل من يمارس الغش في المنتجات الحريرية عن طريق خلط المنسوجات بألياف وخيوط غير حريرية عند إعداد لفائف النسيج.

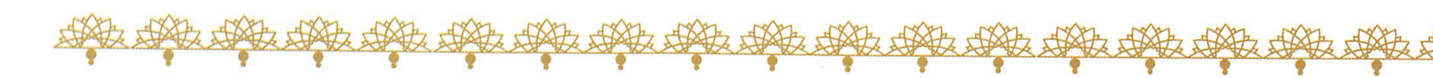


و قد كان لكل نقابة عثمانية رموزها وشيوخها. مثلاً بالنسبة لنقابة الخياطين فقد اتخذت رموزاً لها من الأولياء والأنبياء الذين عملوا في حرفة الحياكة والخياطة خاصة آدم وإدريس Enoch (عليهما السلام). أما صناع القمصان والأزرة ومن يقومون بعمل قُطب (غرز) تيلة الصوف فقد اتخذوا من النبى «شيث» Seth رمزاً لهم (وايت 1845، المجلد3 - White). كما أن عمال النسيج قد اتخذوا من أيوب شيخاً لنقابتهم لأن الاعتقاد السائد آنذاك يقضي بأن الديدان التي كانت قد تفشت في جسد أيوب - إبان مرضه- قد تحولت فيما بعد إلى ديدان الحرير.

وكانت كل نقابة تتكون من كبار الصناع المؤهلين لتدريب الصبيان المنضمين إلى المهنة حديثاً، ثم العمال المهرة والغلمان (المتمهنين) أي الذين يتعلمون المهنة أو الصنعة. ولكن نقابات صناع الحرير في مدينة بورصة- حرصاً على الحرفة- لم تكن تمنح رخص العمل للصناع إلا بعد أن يقوم الغلام المتمهن بالعمل لمدة عامين في إحدى الورش أو المصانع بعد الانتهاء من فترة التدريبات الأولية، ولذلك لم تكن هذه النقابات تعترف مباشرة بفئة العمال المهرة (انظر جيربر 1988: Gerber). وإبان القرن السادس عشر كان معظم العمال في ورش ومصانع المنسوجات من أسرى الحروب الذين تم شراؤهم وعتق رقابهم، ثم اعتنقوا الإسلام فيما بعد. وكان هؤلاء الأسرى المحررين يتدربون على إتقان صناعة المنسوجات الحريرية ثم يتم ترحيلهم للعمل في الأماكن المخصصة لذلك. وأحياناً كان يقتضي على العامل بمفرده أن ينتج حصة متفق عليها من الحرير المزين برسوم زهرية- زهاء ثمانين قطعة- كشرط لقبوله في النقابة (Gerber & Rogers).

ومع انخفاض معدل العمليات العسكرية التركية- خارج الحدود- ارتفع سعر العبيد من أسرى الحروب بسبب ندرتهم في البلاد، ولذلك تأثرت العمالة في ورش النسيج سلبياً (من جراء ندرة الغزوات الحربية التي كانت تمدهم بالأسرى). ولذلك اضطر أصحاب الورش وكبار الصناع إلى استئجار النساجين والعمال (من الذكور والإناث) من خارج النقابة للعمل بأجر أسبوعي في قطاع الغزل ولف الخيوط على البكرات وصبغ النسيج وتبييضه وصقل القماش وتلميعه.. إلخ.

وتشير السجلات الأرشيفية (Gerber 1988) أن كل ورشة من ورش صناعة المنسوجات الحريرية في بورصة كانت تضم نحو عشرة مناسج (Looms) يعمل عليها عشرون عاماً. أما في أوج الفتوحات العسكرية التركية فقد كانت كل ورشة تضم ما بين عشرين إلى ستين منسجاً وفق الإحصائيات والدراسات الرسمية المنشورة (Cizakca 1980). وبالنسبة لتلك المناسج والمغازل فقد تم تصنيفها في



قائمة جرد السلع والآلات الموجودة في المخازن على أنها قطع من المعدات ذات الثمن المعقول والتي تُقدَّر قيمها وفق ثمنها في سوق الخردة.

التصاميم والألوان

لم يكن العثمانيون يرغبون فقط في اختيار لون يرمز للخلافة، ولكنهم وجدوا متعة في الألوان كافة سواء الفاعقة أو الهادئة الرقيقة، أو الفاتحة أو الداكنة. لقد اشتهرت المنسوجات الحريرية العثمانية باستخدام الألوان الصارخة بدرجاتها المختلفة في خلفية القماش حيث تم وضع الخيوط المعدنية البراقة في المناطق الملونة كي تزيدها بريقاً ولمعاناً، وكانت هذه الزخارف تبدو وكأنها تطفو على سطح القماش. ومن ناحية أخرى فقد استُخدمت الخيوط ذات الألوان الداكنة بكل ظلالها وأشكالها ونماذجها فوق الأرضيات الفضية أو الذهبية اللون لخلق نوع من الانسجام ثنائي الأبعاد بين الألوان الفاتحة والألوان الداكنة.

إن الألوان والنقوش والنماذج التطريزية التي عُثر عليها في قطعة المنسوجات التركية التي تحمل اسم السلطان بايزيد[1] تشبه إلى حد كبير المنسوجات الحريرية المقلمة والمخططة التي صنعت في القرن الرابع عشر والتي ترجع إلى الأندلس الإسلامية ومناطق آسيا الوسطى. ربما كان ثمة ارتباط بين هذه القطعة (السلطان بايزيد الأول) والحركة الرومانتيكية التركية في مطلع القرن الخامس عشر الميلادية عندما كانت الآداب العثمانية وأشعار البلاط التركي تتفاخر بانحدار الأتراك من سلالة آل عثمان أو البيت العثماني (Wittek 1936).

تؤكد الدراسات المعاصرة في مطلع القرن العشرين إمكانية عمل رسم بياني أو جدول توضيحي لبيان التسلسل الزمني لاستخدام النقوش والرسوم على القماش والمنسوجات الحريرية. وللأسف الشديد فإن القائمين بهذه الدراسات قد تجاهلوا أن الأمور المتعلقة بتاريخ الألوان والنقوش ليست بهذه البساطة. وبما أن الخبراء لم يكونوا على علم بوجود قطعة القماش الحريري التي تحمل اسم «بايزيد» فإنهم قد قفزوا إلى استنتاجات متسرعة. فقد ظنوا أن النماذج التطريزية والنقوش البسيطة المحددة المعالم ذات الأشكال الدائرية أو المروحية التي كانت من سمات باكورة الإنتاج العثماني من المنسوجات قد تحولت في العصور اللاحقة إلى أشكال هندسية منفصلة ومعقدة إلى حد ما. كما ادعى بعض الخبراء كذباً وبهتاناً أن الزخارف ذات الأشكال

---

(1) السلطان بايزيد الأول (1345 – 1403) حكم البلاد بين عامي 1389 و1402 ميلادية بعد استشهاد أبيه، مراد الأول، في معركة كوسوفو عام 791 هجرية.







قطاع من نسيج مفرغ، ومُطعم بقطع من قماش مخملي ونسيج قطني مضلع. وترجع هذه القطعة إلى أواخر القرن الخامس عشر أو الربع الثاني من القرن السادس عشر. بالنسبة لخيوط السداة الرئيسية فإنها مغزولة في صورة جدائل على شكل حرف (Z). كما أن خيوط اللحمة الرئيسية مغزولة على شكر حرف (Z) المتعرج، كما أن خيوط اللحمة مضفرة مع خيوط مطلية بالفضة ومثبتة على خيوط حريرية رئيسية مغزولة على شكل حرف (S) ذي الالتواءات. إن القماش المخملي ذو البراعم التي تحاكي نبات اللوطس والنقوش التي تحاكي أوراق النباتات بالإضافة إلى نماذج الأرابيسك يمكن تصنيفه على أنه عثماني الأصل بالرغم من أن بعض الخبراء قد ادعوا بأنه صنع في أماكن أخرى (Krefeld، 00976).

الزهرية قد أصبحت تُستخدم فيما بعد بالتلازم مع الأشكال المخروطية والنماذج التي تحاكي النجوم. وفي بعض الأحيان تم استبدالها بالحليات والزخارف المعدنية والخزفية (النموذج الرومي- Rumi) كما هو موضح في بعض المخطوطات حيث تم استخدام نماذج على شكل لفافات البردى ونماذج أخرى ذات زخارف عربية- أرابيسك- بالإضافة إلى النماذج التي تحاكي النخيل القصير مروحي السعف. ناهيكم عن الزخارف المستوحاه من الفن الصيني الذي يتم تجسيده من خلال زهرة اللوتس. (وكان هذا النموذج في الزخرفة والتطريز معروفاً باللغة التركية باسم Hayati).

وبعد ذلك (وفق آراء الخبراء) فقد انتشرت موضة الزخارف الشبكية ذات الأشكال المقوسة التي تزامنت مع الغزو العثماني لأراضي المماليك. وفي الربيع الأخير من القرن السادس عشر أصبحت النماذج والرسوم الزهرية والنباتية أكثر تعقيداً حسب آراء الخبراء المشار إليهم آنفاً. ومع مطلع القرن السابع عشر انتشرت النماذج والزخارف والطُرز - التي تحاكي سويقات النباتات المتعرجة والمعوجة- جنباً إلى جنب مع النماذج التي تحاكي البراعم وأوراق الأشجار والنباتات.

وقد رأى بعض الخبراء أن التفاوت في الشكل وعدم الاتساق بين النماذج الزهرية الثابتة- ذات المناظر الجانبية الطولية- والنماذج التي تحاكي سويقات النباتات - ذات الشكل المغزلي - قد كان دليلاً على بداية تدهور الفن والذوق العثمانيين وانهيارهما (وهو ما يتجسّد في صناعة المنسوجات) بالإضافة إلى تراجع المؤسسة العسكرية العثمانية.

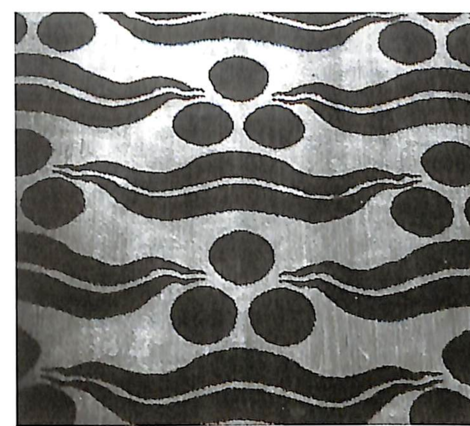
و من خلال المعاينة البحثية الصارمة، والدراسات الموثوق بها فقد ثبت بطلان النظريات السالفة الذكر. والمعضلة هنا تكمن في تحديد تاريخ موثوق به للفترة التي صنعت فيها المنسوجات الحريرية والمخملية عبر التاريخ. إن النقوش والزخارف والصور الموجودة على المنسوجات تعني أن ثمة أشكالاً ونماذج تطريزية قد تم تداولها واستخدامها لفترات معينة بشكل مستمر وظل الأمر كذلك لمراحل زمنية طويلة.

ثمة بعض قطع المنسوجات التي يمكن إرجاعها إلى تاريخ محدد مثل رداء أنطونيو، مطران موسكو (1572 – 1581) ذي الأشكال الشبكية. هناك عدد لا بأس به من القطع الحريرية يقدر بالآلاف من القمصان والثياب والمنسوجات الموجودة في متحف الطوبكابي سراي (إسطنبول). وهذه الثياب والأرواب والأقمشة والمنسوجات يوجد عليها بيانات تدل على أن أصحابها من أفراد الأسرة الملكية التي كانت تحكم البلاد. ومع ذلك فمعظم هذه البيانات غير دقيقة ولا يعتد بها ولا دليل على صحتها.

ومن بين قطع المنسوجات الشهيرة التي احتفظت بألوانها على مر العصور

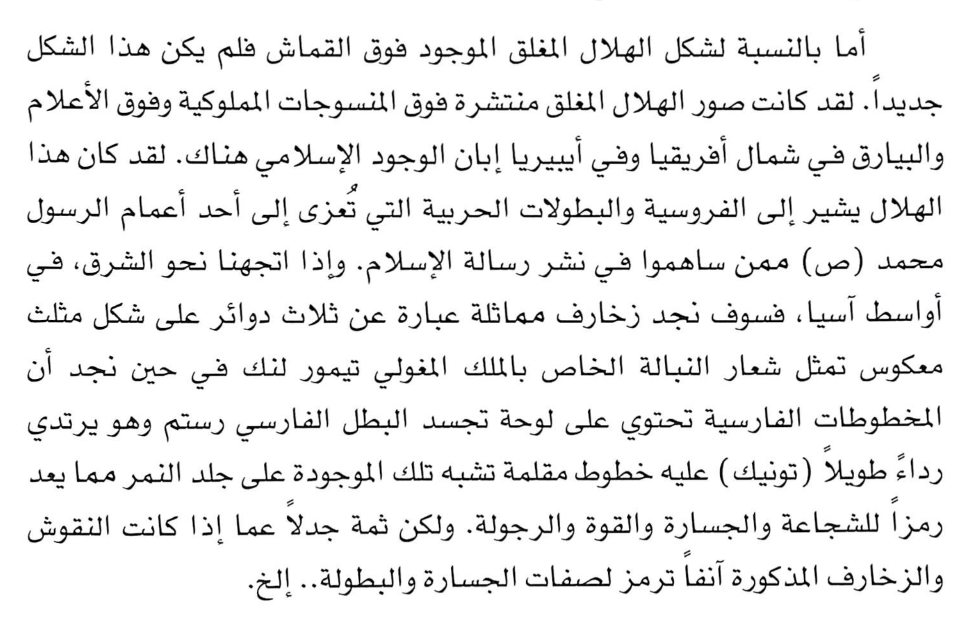


منسوجات (الجينتماني)[1] وهذه القطع من النسيج تتميز بوجود زخارف عبارة عن ثلاثة أهلة مُغلقة على شكل هرمي ويوجد أسفلها موجتان كثيفتان على شكل خطوط مقلمة تشبه الخطوط الموجودة على جلد النمر. وفي بعض المنسوجات والأقمشة تم الفصل بين هذين النوعين من النقوش بحيث يحتوي القماش إما على الأهلة المغلقة أو على الخطوط المقلمة مما يدل على أنهما تصميمان مختلفان وليس تصميماً واحداً.



قطاع مخملي مصمت من ثوب يقال إنه منسوب إلى السلطان محمد الثاني المتوفي عام (1481). يظهر في الثوب ثلاثة أهلة مغلقة على شكل مثلث وهذا الرمز يسمى (شعار الجينتماني) ولو كان هذا الشعار رمزاً ملكياً أو سلطانياً فإنه ربما يشير إلى ألقاب السلطان الثلاثة: الزعيم والمحارب والإمبراطور. وكانت هذه الألقاب مألوفة بالنسبة لبعض السلاطين العثمانيين الذين ادعوا بأنهم ملوك البحار والقارات (إسطنبول - 13 - 6 - 3228/2).

وتشير الوثائق المحفوظة في الأرشيف العثماني إلى نموذج من المنسوجات الحريرية يسمى «بلينك» يتشابه مع أقمشة «الجينتماني» السالفة الذكر حسب بعض الدراسات التي قام بها الباحثون[2]. ولكن ما زالت هناك بعض الشكوك حول صحة هذه المسألة. وفي معجم «منينسيكي» الصادر في عام 1680 تم تعريف المنسوجات من نوع «بلينك» على أنها تحتوي على علامات ونقوش تحاكي لون جلد النمر وجلد الفهد أي أن ثمة خطوطاً ونماذج مُنقطَة فوق القماش.



أما بالنسبة لشكل الهلال المغلق الموجود فوق القماش فلم يكن هذا الشكل جديداً. لقد كانت صور الهلال المغلق منتشرة فوق المنسوجات المملوكية وفوق الأعلام والبيارق في شمال أفريقيا وفي أيبيريا إبان الوجود الإسلامي هناك. لقد كان هذا الهلال يشير إلى الفروسية والبطولات الحربية التي تُعزى إلى أحد أعمام الرسول محمد (ص) ممن ساهموا في نشر رسالة الإسلام. وإذا اتجهنا نحو الشرق، في أواسط آسيا، فسوف نجد زخارف مماثلة عبارة عن ثلاث دوائر على شكل مثلث معكوس تمثل شعار النبالة الخاص بالملك المغولي تيمور لنك في حين نجد أن المخطوطات الفارسية تحتوي على لوحة تجسد البطل الفارسي رستم وهو يرتدي رداءً طويلاً (تونيك) عليه خطوط مقلمة تشبه تلك الموجودة على جلد النمر مما يعد رمزاً للشجاعة والجسارة والقوة والرجولة. ولكن ثمة جدلاً عما إذا كانت النقوش والزخارف المذكورة آنفاً ترمز لصفات الجسارة والبطولة.. إلخ.

أما النقوش والزخارف التي وجدت على نسيج (الجينتماني) فقد تكرر ظهورها في البلاط العثماني فوق الأواني والتحف والمشغولات اليدوية، كما عُثر عليها على

(1) «الجينتماني» Cintemani قماش حريري تركي والحرف الأول من الكلمة ينطق (ج- J) في اللغة التركية ، وكلمة Cintamani في الأساطير الهندية والبوذية تعني الأحجار الكريمة والمجوهرات النفيسة. كما أن كلمة Chintamani – القريبة الشبه من الكلمة التركية السالفة الذكر - تشير في اللغة السنسكريتية إلى اسم مدينة في ولاية كارناتكا Karnataka في الهند ، علاوة على أن نفس الكلمة تُطلق على مشعر دينى هندوسي مقدس موجود داخل أحد المعابد . كما أن كلمة Cintamani تُطلق على نوع من الملابس يُصنع في آيسلنده.

(2) Oz1950، Denny 1972، Tezcan and Delibas 1986



المفارش فوق عرش السلطان وعلى القطع المغطاة بالقرميد داخل مبنى الحريم الملكي. كما عثر عليها في المباني التي تضم خزائن الدولة. ولقد وجدت تلك النقوش كذلك فوق الأرواب والألبسة الملكية، وفوق السجاد، وعلى سروج الجياد الملكية... إلخ. ويرى جودوين (1971) أن «الأهلة المغلقة» التي رسمت فوق المنسوجات العثمانية ربما كانت في الأصل مرتبطة بالديانة البوذية حيث إنها ترمز لثلاثة أشياء - الشمس والقمر وكوكب الزهرة - وهي تتهادى - في المجرات السماوية - فوق درب التبانة تحلم بانبعاث البرق وظهور الحقائق الثلاث وهي المعرفة وناموس الحياة والطريق الصحيح. ونحن نرى أن هذه «الأهلة» - لو كانت اختراعاً ملكياً أو سلطانياً - فإنها ترمز لثلاثة ألقاب تخص السلطان الحاكم وهي: الخان Khan والغازي Gazi (البطل العابر للحدود) والقيصر. ولقد تقلد السلطان محمد الثاني المعروف باسم محمد الفاتح هذه الألقاب الثلاثة وكل من خَلَفَه من السلاطين الذين أعلنوا سيادتهم وسيطرتهم على اثنين من البحار واثنين من القارات.

ثمة تساؤل آخر قريب الشبه بما سبق ويتعلق بالرموز التي تحيط بالنقوش والزخارف ذات المكونات الزهرية والنباتية التي استخدمت على نطاق واسع في المنسوجات العثمانية الموجودة حالياً في المجموعات التي تم الاحتفاظ بها في المتاحف أو لدى جامعي الملابس والمنسوجات القديمة. ويبدو أن هذه الأطر من التطريز والزخارف قد عكست ولع العثمانين بالزهور والنباتات وعشقهم للحدائق، كما عكست أذواق جامعي المنسوجات في القرنين التاسع عشر والعشرين. وسواء ظهرت صور النباتات والزهور بشكل جماعي أو فردي على المنسوجات فلها رمزيتها ودلالتها.

وقد ظهرت النماذج والنقوش التي تحاكي نبات الفاوانيا (عود الصليب) - نبات له زهرات قرنفلية وحمراء وبيضاء - بالإضافة إلى أشجار الرمان والخوخ والبرقوق وزهور القرنفل ونباتات الجُرَيس(Bluebell) - عشبة ذات أوراق زرقاء - وزهور التوليب. ولقد كانت هذه النماذج والأشكال التي تشتمل على تنويعات زهرية ونباتية مُحاطة بصُور وزخارف لمسطحات مائية وأوراق نبات الأقنثوس (نبات شائك) المنثورة.

ويرى بعض الخبراء (Schimmel-1976) أن الشعر الصوفي العثماني كان يضم صوراً جمالية وخيالية تتحدث عن النباتات والزهور والأشجار. مثلاً أشجار القبقب أو الجميز ذات الأوراق المدببة خماسية الأطراف قد لقيت اهتماماً من الشعراء فهي - بجانب شجر السرو (من الفصيلة الصنوبرية) دائمة الخضرة - تمثل الأئمة الذين يقودون رعيتهم «بقية الأشجار في الحديقة» أثناء إقامة الصلاة والشعائر الدينية. ويرى الخبراء أن هذه الأشجار تمثل رموزاً دينية راسخة وذات جذور ممتدة في العقيدة الإسلامية.



الصورة في صفحة 175 عبارة عن قطاع من الحرير الفاخر يرجع إلى القرن السادس عشر. إن التفاصيل التي تُظهر الأوراق والأزهار تتطابق مع البيانات التي وردت في المخطوطات الملكية لعام 1560. وبالرغم من أن هذا الثوب يحمل اسم السلطان بايزيد الثاني (1481 - 1512) إلا أن بعض الخبراء يدعون أنه أقدم من ذلك بكثير. إن هذا النسيج الرائع يتميز بألوانه السبعة (heftrenk)، وتم إنتاجه باستخدام طريقتين في التلوين (إسطنبول - 37 - 13).





أما الورود فلها رمزيتها كذلك، فأوراق الوردة ترمز للمجتمع الإسلامي الملتف حول النبي محمد (ص). أما زهرة التوليب ذات اللون الأحمر القاني فهي ترمز للمسلمين الراغبين في الموت والاستشهاد في سبيل الله وفي سبيل الدين. ومع ذلك فلا يوجد دليل يؤكد أن هذه الرموز ظلت حكراً على المنسوجات الدينية ولم تنتقل إلى المنسوجات العلمانية أي أنها كانت قاصرة على البيارق والرايات والشارات ذات الطابع الديني. ولكن ثمة برهاناً على أن بعض هذه الزخارف والنقوش ذات الدلالات الدينية قد عثر عليها فوق بعض المنتجات الخزفية والفخارية المعاصرة.

إن ظهور نفس النماذج والزخارف الخاصة بالمنسوجات العثمانية على المنتجات الخزفية إبان العهد العثماني يطرح سؤالاً عن هوية من قام بتصميم هذه النماذج. إن الطبيعة المعقدة لهذه التصميمات وروعة النماذج والزخارف تدل على استحالة تصنيعها وتصميمها في ورش محلية وبجهود فردية. كما أن انتشار تلك الأشكال والتصاميم في عدة قطاعات وعبر وسائل التعبير الفني المختلفة ربما يدل على أن النماذج والرسوم الأولية قد أعدت على يد فنانين وخبراء تحت رعاية واشراف البلاط الملكي. ثم أرسلت إلى الورش ومصانع النسيج لتنفيذها حيث تولى الصناع المهرة تجهيز وإعداد المناسج وخيوط السداة حيث يتم إنتاج هذه النماذج. وبالتأكيد لم يرد في السجلات الأرشيفية- التي عثر عليها في مدينة بورصة- أي تفاصيل عن نشأة أو وجود نقابة لمصممي نماذج التفصيل. كما لا توجد أي معلومات أو بيانات عن كيفية رسم هذه الزخارف ولم ترد أية دلائل تشير إلى هوية من قام بإعداد هذه الرسوم والنقوش على الرغم من أن السجلات الأرشيفية في بورصة ضاربة بجذورها في الماضي البعيد. وبسبب ضخامة كميات الحرير الإيراني العابر إلى الداخل العثماني عن طريق مدينة بورصة لا يجد المرء غرابة في كون معظم المصطلحات المرتبطة بالمنسوجات الحريرية من أصل إيراني وفارسي. ومع ذلك لم يكن للتصاميم والزخارف والنقوش الموجودة على المنسوجات الحريرية الإيرانية سوى تأثير ضئيل ومحدود على المنسوجات العثمانية. ويتمثل هذا التأثير في وجود بعض النقوش والرسوم المطبوعة على المنسوجات العثمانية والتي تشكل صفوفاً من الزهور وأغصان الأشجار المتراصة. وهذه النقوش بالتأكيد تعكس الطابع الفارسي في النقش والزخرفة والطباعة على الحرير.

ومن ناحية أخرى فقد تميزت النقوش والزخارف على المنسوجات الحريرية العثمانية بعدم وجود نماذج بشرية أو صور لشخوص. ويجب على الخبراء إعادة النظر في المنسوجات الحريرية التي تتميز بوجود صور لحيوانات أو بشر عليها خاصة عندما تُعزى هذه المنسوجات إلى العهد العثماني. فالعثمانيون قد حرموا رسم صور الإنسان



والحيوان والطيور والحشرات على منسوجاتهم وأقمشتهم، ولذلك يجب التأكد من مصادر أي منسوجات عليها تلك الصور البشرية أو الحيوانية. ولأن البلاط العثماني كان من أتباع المذهب الحنفي الذي حرم ظهور الصور على المنسوجات يجب النظر بعين الشك لأي قطعة نسيج عليها صور إنسان أو حيوان منسوبة إلى الدولة العثمانية. ومع ذلك فمن المؤكد العثور على منتجات وبضائع فخارية وخزفية (مصنوعة من السيراميك) تحتوي على صور بشرية. كما أن المنسوجات الحريرية القادمة من الهند في ظل الحكم المغولي- (آنذاك كانت الهند من البلاد التي تسير وفق المذهب الحنفي) - كانت تحتوي على صور للإنسان والحيوان.

وفي هذا السياق يجدر بنا القول أن المنسوجات الإيطالية المطرزة والمزخرفة قد تركت أثاراً واضحة على الصناعات النسيجية إبان العهد العثماني، ففي عهد السلطان محمد الثاني (1451-1481)أنفق زهاء 110،000 دوكاتية (عملة أوروبية قديمة) لصالح البلاط الملكي استخدمت في شراء أقمشة فاخرة من بعض الإمارات الإيطالية. وتم تفصيل عدد لا بأس به من الأرواب الملكية من هذه الأقمشة الحريرية والمخملية التي صنعت في إيطاليا في القرن السادس عشر، كما تم حياكة الأثواب وتطريزها وفق الذوق الإيطالي. وفي المقابل تأثرت صناعة المنسوجات الإيطالية، وخاصة فيما يتعلق بمسألة التصاميم، بالنماذج والأشكال الموجودة على المنسوجات العثمانية.

وقد تأثرت المنسوجات في مدينتي لوكا وفلورنسا بالنقوش والزخارف العثمانية خاصة النماذج الشبكية ذات العقد، والنماذج التي تحتوي على أشكال زهرية وصور سويقات نباتية معوجة ومائلة، بالإضافة إلى صور زهور القرنفل وأشجار الرمان وزهور التوليب. وبسبب النماذج والتلاقح بين صناعة المنسوجات الإيطالية ونظيرتها في الدولة العثمانية فإن من الصعوبة بمكان تحديد الموطن الأصلي لهذه الأقمشة والمنسوجات والمنتجات الحريرية. ومن الجدير بالذكر الإشارة- في هذا المقام- إلى الدراسة المنسوبة إلى ريث (Reath، 1927) عن العلاقة بين المنسوجات الحريرية الفاخرة التي أنتجت في كل من إيطاليا والدولة العثمانية - على الرغم من أن هذا البحث يعتبر دراسة غير كافية في هذا الصدد.

وعلى النقيض مما كان يحدث في الماضي البعيد، فقد اقتصرت عملية التطريز باستخدام الخط العربي على المنسوجات ذات الطبيعة الدينية أو الشعائرية مثل كسوة الكعبة والأعلام والبيارق العسكرية وأغطية الأضرحة والمقابر والنعوش وسجاجيد الصلاة. أما الرسوم والنقوش على المنسوجات الأوروبية، آنذاك، فكانت تُصور المعارك البحرية والبرية التى خاضتها الجيوش، وكانت تضم صوراً للبيارق والأعلام العثمانية- بكل تصاميمها وأشكالها- حيث كان كل علم يمثل فوجاً عسكرياً



قطاع من قماش حريري مطرز بخطوط متعرجة، يرجع إلى القرن السادس عشر. بالنسبة لخيوط اللحمة فإنها تتخذ أربعة أشكال وتضم خيوطاً ذهبية وفضية ملفوفة على خيوط حريرية رئيسية. وبما أن هذه النوعية من المنسوجات العثمانية-ذات الخيوط المتعرجة- لم تكن معروفة، فيمكن القول إن هذا التصميم لم يكن مشهوراً أومرغوباً فيه مثل التصميم الشبكي ذي الخطوط المقوسة. وعلى الرغم من أننا لا نعلم الكثير عن تقنيات صنع المنسوجات العثمانية بسبب ندرة الدراسات المنشورة في هذا الشأن إلا أننا يمكن أن نزعم بأن خيوط كل من السداة واللحمة كانت مغزولة على شكل حرف (Z) الملتوي الخطوط (ليون – 29420).

محدداً. كما كانت ثمة بيارق تحمل عبارات معينة مثل الشهادة (لا إله إلا الله، محمد رسول الله) بالإضافة إلى الآيات الواردة في سورة النصر (إذا جاء نصر الله والفتح.. إلخ). وكانت بعض البيارق العثمانية تحمل صورة السيف الأسطوري (ذو



الفقار) وهو سيف له حدان، ويقال إن الرسول (ص) أهداه إلى علي بن أبي طالب، بعد معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون في عام 624 ميلادية. وكانت البيارق العثمانية تحمل كذلك صوراً لخاتم سليمان ذي الأبعاد السداسية، وصوراً لنجمة سليمان ثمانية الشكل، وكانت ثمة أعلام وشارات ورايات كُتب عليها أسماء الخلفاء الراشدين بخط الثلث العربي الشهير.

وكان القماش الذي تصنع منه أغماد السيوف مزيناً بالأعلام ومزخرفاً بالشارات والرتب العسكرية وبالعبارات الحماسية، والآيات القرآنية. ولأن الحرب كانت من أجل رفع شأن الدين ونصرته فقد ترك هذا التصور أثراً على كيفية تصميم المنسوجات وقطع الأقمشة والبيارق والأعلام التي توضع فوق النصب التذكاري للجنود الذين استشهدوا ثم دفنوا في أماكن أخرى. وأثناء القرن الثامن عشر (Thompson 1744) كانت أضرحة الموتى والشهداء والنصب التذكارية المقامة تكريماً لهم تُلف بأعلام حريرية خضراء أو حمراء إذا كان الفقيد من الفرق الإنكشارية أو كان منتمياً إلى أهل بيت رسول الله (ص). وكانت الشهادة (لا إله إلا الله، محمد رسول الله) وبعض الآيات تكتب باللون الأبيض على البيارق بخط الثلث العربي مثل آية «قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها».

الأقمشة

يصعب التعرف على أسماء المنسوجات والأقمشة العثمانية لأن معظم الأسماء الفعلية التي كانت تُطلق على نوعيات المنسوجات المختلفة قد ضاعت ولم يعد لها أثر على مر العصور. مثلاً ثمة خلاف حول كلمة «جتمة – Catma» التركية التي يعتقد بعض الخبراء أنها كانت تُطلق على نوع من المنسوجات المخملية ذات الثقوب بينما يدعي الآخرون بأنها كانت تُطلق على نوعية من القماش ذي الخيوط المعدنية. وثمة شكوك أيضاً حول نوعيات أخرى من المنسوجات والأقمشة مثل «السِليمي» و«السِراسِر» و«الكمحة». وقد ورد في الدراسات والبحوث أن كلاً من قماش «السِليمي» و«السِراسِر» كانا عبارة عن منسوجات حريرية خالصة أو ممزوجة بالقطن مع وجود خيوط ذهبية أو فضية في «اللُحمَة» ما نُسج عرضاً من خيوط الثوب. أما قماش «الكمحة» أو «الكمكة» باللغة الإيرانية فقد كان شبيهاً بهما «السِليمي» و«السِراسِر» إلى حد كبير. ولكن التعريفات التي وردت في معجم «منينسيكي» الصادر عام 1680 أكدت أن قماش «الكمحة» يختلف تماماً عن النوعين الآخرين لأنه عبارة عن نوع من الحرير الدمقسي المزخرف بالورود والأزهار.



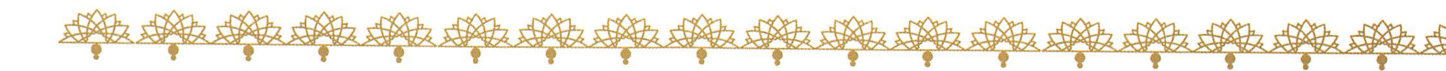
ومن المحتمل – وليس من المؤكد- أن قماش «سيرنِك» – الكلمة تعني بالفارسية القماش ثلاثي الألوان- كان عبارة عن منسوجات حريرية لا تستخدم فيها الخيوط المعدنية. وكانت تلك النوعية من المنسوجات تعتمد أساساً على اللون الأصفر في تصميمها بالإضافة إلى لونين آخرين يُستخدمان معه. أما قماش «الهيفترينك» – الكلمة تعني بالفارسية القماش سباعي الألوان – فكان عبارة عن نسيج حريري فاخر معقد الألوان ذي نماذج متعددة ومتداخلة خاصة في الخيوط المستخدمة في اللُحمَة. يوجد من هذه النوعية ثوبان أو زوج من الأرواب الملكية التي مازالت تعرض في متحف الطوبكابي سراي، والتي ترجع إلى أواسط القرن السادس عشر. إن هذه النوعية من المنسوجات الحريرية متعددة الألوان كانت ذات تكلفة عالية للغاية، ولكن حسب ما ورد في السجلات فإن عام 1640 قد شهد ارتفاعاً في أسعار المنسوجات الحريرية من نوع «أطلس» مقارنة بالحرير ذي الألوان السبعة «الهيفترينك». ومنذ ذلك الحين أصبح قماش «أطلس» الحريري أحادي اللون يباع بأغلى الأسعار.

أما قماش «السِراسِر» الحريري فيعد من المنسوجات الغالية الثمن، ولكن ثمنه يعتمد على أسعار الخيوط المعدنية ونوعها- سواء كانت ذهبية أو فضية- المستخدمة في صناعته والتي تم تطعيمه أو زخرفته بها. وحسب المصادر، يروى أن ثمن أي ثوب مصنوع من هذه النوعية من الحرير، خاصة لو كان مزيناً بالفراء، كان يكفي لشراء ثلاثة عبيد أو أكثر. وفي محاولة يائسة لمنع الحاشية الملكية من الإنفاق على شراء هذه النوعية المكلفة من الملابس والأقمشة – التي كانت أثمانها تُكبد ميزانية الدولة خسائر كبيرة بسبب نزيف الأموال والسبائك الذهبية المتدفقة من خزائن الدولة أصدر أحد السلاطين (عام 1566) فرماناً يقضي بتقليص أعداد المناسج التي تنتج الحرير من نوعية «السراسر» الفاخرة. وتم بالفعل إيقاف نحو 200 منسج عن العمل من إجمالي المناسج البالغ عددها 300 منسج آنذاك، في إسطنبول.

ولم يقتصر الأمر على إسطنبول، فبعد مرور حقبة على هذا القرار السلطاني تقلصت أعداد المناسج – في مدينة بورصة – التي كانت تنتج هذه النوعية من الحرير. كما كانت هناك أنواع أخرى من القماش المخملي الغالي الثمن، بالإضافة إلى المنسوجات المصنوعة من القطيفة المرقشة ذات الألوان المتعددة وذات الخيوط المعدنية، وكان الثوب من هذه النوعية يكلف نحو 400 آقجه[1] تركية (عملة عثمانية قديمة) (Rogers 1986b، 3). وكان ثمة نوعيات أخرى من الملابس المخملية

---

(1) الآقجه: عملة تركية فضية كانت الوحدة النقدية الرئيسية في الإمبراطورية العثمانية. وكانت ثلاث آقجات تعادل واحد بارا (para) . وقد تم إنفاق زهاء 59 مليون آقجه في بناء المسجد السليمي الذي بني في أواسط القرن السادس عشر. وكان هذا المبلغ آنذاك يعادل 700،000 دوكاتية (عملة أوروبية) ذهبية.



العثمانية ذات التكلفة المنخفضة ومع ذلك فإن معظم المشترين لم يكونوا قادرين على دفع ثمنها. ولقد تسبب ارتفاع أسعار هذه النوعيات من المنسوجات الحريرية والمخملية في إصدار قوانين وتشريعات تحدد نسبة الإنفاق على المنسوجات والثياب من قبل المسؤولين في الدولة وفي البلاط السلطاني.

قوانين وتشريعات لتقنين الحد من الإنفاق

رأت الحكومة العثمانية – بالاتفاق مع رجال الدين- أن إسراف فئات معينة من الشعب في استعراض ثرواتهم والتباهي بالمظاهر الخادعة بما لا يتناسب مع مكانتهم الاجتماعية سوف يؤدي بالتأكيد إلى حالة من التمرد وتكدير الأجواء، إن لم تتم السيطرة على هذه السلوكيات السلبية. ولذلك شرع السلطان مراد الرابع (1623 - 1640) في نزع فتيل الأزمة -بضربة معلم - عندما أصدر فرماناً ينص على أن تتناسب الثياب التي يرتديها الناس مع مكانتهم الاجتماعية ووظائفهم ومراكزهم في الدولة. وعندما زادت حالة الحنق والاحتقان في الدولة العثمانية بسبب الثراء المفرط لغير المسلمين من الأقليات التي كانت جزءاً من الإمبراطورية العثمانية، أصدرت السلطات تشريعات تنص على أن يرتدي غير المسلمين ثياباً كتانية معقولة الثمن ونوعيات معينة من الملابس وأغطية الرأس والعمائم والأحذية تتناسب مع مكانتهم الحقيقية في المجتمع باعتبارهم من الفئات الدنيا – (كما ورد في كتابي جلانتي وفاروقي (Galante 1931، Faroqhi 1984).

وبما أن الملابس والثياب ذات اللون الأخضر كانت مرتبطة بالرداء الذي كان يرتديه كبار القادة من المسلمين أصبحت هذه النوعية من الثياب محرمة على أبناء الشعب التركي من غير المسلمين سواء في أوروبا أو في آسيا. وكانت العقوبات الرادعة توقع على كل من تُسَول له نفسه ارتداء الملابس أو الثياب ذات اللون الأخضر. وكانت المنسوجات الفاخرة والأقمشة الفخمة حكراً على الطبقات الثرية ذات الوجاهة الاجتماعية –(كما ورد في البحث الذي قام به «مصطفى علي» والذي اقتبست أجزاء منه في دراسة تيتزي Tietze 1982).

و لقد كان الحرير المقصب والمنسوجات الحريرية كثيفة الخيوط، والأقمشة الفاخرة الأخرى مثل حرير «السراسر» و«الكمخة» وآخر صيحات الموضة من المنسوجات المخملية حكراً على الملوك والأمراء. أما الأنواع الأقل جودة من حرير «الكمخة» و«الأطلس» والساتان فكانت من نصيب الوزراء وكبار القادة والحكام والولاة.



و بالنسبة للمنسوجات الحريرية الرديئة سواء من حيث الشكل الخارجي أو نوعية المواد الخام المستخدمة في صناعتها فكانت من نصيب الطبقة الوسطى. ومع ذلك لم يلتزم الشعب العثماني بالتشريعات والقرارات والفرمانات الصادرة من الحكومة أو السلطان في هذا الشأن. وثمة قول تركي مأثور يشير إلى عدم اكتراث الناس بقرارات الحظر: «إن قرارات الحظر والتحريم التي يصدرها الحاكم لا تنفذ سوى لمدة ثلاثة أيام فقط لا غير». ولكن على أي حال فإن هذه القرارات كانت تنفذ بمنتهى الصرامة داخل دوائر البلاط وقصور السلطان.

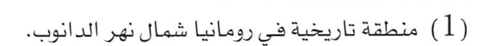
أحد الأعلام أو البيارق العثمانية التي استطاعت القوات البولندية الاستيلاء عليها عندما كان الجنود العثمانيون يحاصرون فيينا عام 1683. ويبدو أن هذا العَلم يرمز لذي الفقار وهو السيف ذو الشفرة المزدوجة الذي أهداه النبي محمد (ص) إلى علي بن أبي طالب بعد موقعة بدر التي وقعت عام 624 (كراكاو- كراكوفيا - 3981).

المنسوجات في القصور

كانت الثياب وسيلة للتعرف على المكانة الاجتماعية للناس بالإضافة إلى مهنهم ووظائفهم في الدولة. وكان هناك نظام عثماني يماثل نظام «الخِلعة» يسمى بالتركية «الحلات» التي تعني «الحُلل» أو الأثواب، (والخلعة هي ثوب يخلعه السلطان على المقربين منه والوجهاء وأصحاب الحيثية والمقام الرفيع). وكانت «الخلع» أو «الحلات» توزع على الناس عند تنصيب السلطان وعند منح العلاوات والترقيات، وعند انتهاء العقود والخروج من العمل والإحالة إلى التقاعد وترك المناصب.. إلخ. وكانت الخلع توزع بأعداد وكميات كبيرة في الأعياد والمناسبات خاصة في أعقاب نهاية شهر رمضان وحلول عيدي الفطر والأضحى.



و بادىء ذي بدء فقد كانت الخلع التي يوزعها السلطان تصنع على يد 105 خياطاً في خمس ورش في مدينة إسطنبول أثناء القرن السابع عشر. وكانت الخلع تقسم أربعة أصناف حسب نوعية الحرير ومكانة صاحب الخلعة. وكانت الخلع تفصل وفق نماذج مختلفة تتناسب مع المناصب والمراكز الاجتماعية والوظيفية لمن تخلع عليهم. مثلاً كان كبار الموظفين في بيت المال (وزارة الخزانة) أثناء القرن الثامن عشر يحصلون على ثلاثة أرواب أو جلابيب مصنوعة من الحرير المذهب وثلاثة قفاطين مصنوعة من الساتان في عيد الأضحى، بينما كان صغار الموظفين يحصلون على ثلاثة جلابيب من حرير الدمقس. أما ثوب «الكبانجي» الذي لا يرتديه سوى السلطان فكان يخلع على الأمراء الموالين للسلطان العثماني في أوروبا خاصة في ولاشيا[1] ومولدافيا،



(1) منطقة تاريخية في رومانيا شمال نهر الدانوب.



في حين كان السفراء والمبعوثون الأوروبيون يحصلون على خلع عبارة عن قفاطين فقط.

وظل الأمر هكذا لمدة سنوات عديدة وفق الدراسة التي أجراها د. جون كوفل (1893). وكان كوفل من بين أفراد الحاشية البريطانية في تركيا، ويروي لنا تجربته مع الخلع: «لقد كانت الثياب مصنوعة من الحرير الأبيض المزخرف بالنقوش التي تحاكي أغصان الأشجار والأقمار وما شابه ذلك. وكانت النقوش ملونة باللون الأصفر أو الأسود المائل إلى الصفرة، وكانت الأرواب والثياب مطعمة بخيوط الذهب أو الفضة حسب مكانة وعلو شأن من تهدى إليهم. لقد تسلم هذه الأرواب من أعضاء الحاشية البريطانية زهاء 16 فرداً وأنا أحدهم، ولقد قمت ببيع الثوب الذي أهدي إليّ بمبلغ معقول من المال».

قطعة قماش من الحرير الفاخر تُستخدم كغطاء للنصب التذكاري أو القبر الأجوف المقام تكريماً لشخص مات أو قتل ودفن جثمانه في مكان آخر. ويرجع هذا القطاع من النسيج إلى القرن الثامن عشر وهو يخص مقبرة أحد الجنود الإنكشارية وتحتوي النماذج والأشكال الموجودة فوق القماش على آيات قرآنية وأدعية تنم عن الورع والتدين، بالإضافة إلى عبارة الشهادة «لا إله إلا الله، محمد رسول الله». وقد استخدمت هذه العبارات كنوع من الزخارف والزينة (واشنطن العاصمة- 1.84).



ثوب عثماني مصنوع من قماش «السراسر» الحريري. وهذه النوعية من الثياب الحريرية ذات النسيج المعقد تتميز بوجود خيوط سداة رئيسية على شكل ضفيرة مزدوجة مغزولة بطريقة تحاكي حرف (S) بالإضافة إلى خيوط سداة أخرى من مشاقة الحرير المصمغ. أما خيوط اللحمة فهي خماسية الضفائر، اثنان منها فضية واثنان ذهبية، والخيوط الأربعة ملفوفة على خيط حريري رئيسي على شكل حرف (Z). ويبدو من البيانات المدونة فوق الثوب أنه من مقتنيات السلطان محمد الثاني (المتوفي عام 1481). ولكن ربما يرجع هذا الثوب إلى القرن السادس عشر عندما كان هناك أكثر من أمير يحمل اسم «محمد» بالإضافة إلى السلطان محمد الثالث (1595 – 1603). (إسطنبول- 9-13).



تظهر الصورة قُفطاناً عثمانياً عليه العديد من النماذج والأشكال التطريزية. وكانت القفاطين تصنع من أقمشة ذات نوعيات مختلفة وكانت توزع كخلع (حلات) على الوفود والمبعوثين الأجانب وبعض أفراد الحاشيات الأجنبية المرافقة وفقاً للمكانة الاجتماعية والمهنية لكل منهم. وكانت هذه العادة سائدة إبان الدولة العثمانية وخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (إسطنبول866- – 13).



ولقد بلغ الإنفاق الحكومي –على الأثواب (الحلات) التي يوزعها البلاط السلطاني- ذروته في عامي 1690 و1691 حيث أنفقت الدولة ستة ملايين «أقجة» –عملة عثمانية فضية كانت الوحدة النقدية الرئيسية إبان الإمبراطورية العثمانية– ويساوي هذا المبلغ نصف حجم الإنفاق على الملابس العسكرية اللازمة للفرق الإنكشارية في الجيش التي كان عددها يناهز 55،000 جندي (Mantran، 1962). وبالإضافة إلى الأموال الباهظة التي كانت تنفق على «الحلات» خُصصت مبالغ أخرى لشراء عشرات الألوف من الثياب الخاصة بالقصور الملكية، وقد تبقى منها عدد قليل لا يذكر، وتم الاحتفاظ بتلك الثياب في متحف الطوبكابي سراي (إسطنبول)، وتقدر





قطاع من القماش الحريري ذي اللونين الأحمر والأخضر والخيوط الفضية المثبتة على خيوط حريرية رئيسية. ويُستخدم هذا القماش في صناعة الوسائد و يبلغ مقاسه (64× 128سم). وتشتهر هذه النوعية من المنسوجات الحريرية المخملية بوجود نقوش وزخارف مطعمة برسوم زهرية نباتية على شكل ثلاثة صفوف متراصة تقع بين أطراف الحواشي من أعلى ومن أسفل. وترجع هذه النوعية من النسيج إلى القرن السادس عشر. وعندما تكتمل صناعة القطعة فوق المنسج لا يقوم النساج بقصها من النول وإنما يقوم بوضع عصا خشبية من أجل البدء في نسج قطعة أخرى مباشرة (لندن – 1878 – 86).



هذه الأعداد بزهاء 2500 ثوب لا تمثل سوى قطرة في محيط الأقمشة التي كانت في حوزة الحاشية الملكية.

وبفضل الفخامة التي عُرف بها البلاط العثماني واهتماماته بملابس رواده من العلماء والوزراء وكبار القوم، كانت الاجتماعات داخل البلاط الملكي نماذج استعراضية لآخر صيحات الموضة في الثياب. ولقد أصيب بالدهشة السيد «أوجير بوسبيك» مبعوث ملك النمسا إلى تركيا عندما رأى مشهد الاجتماع السلطاني. لقد ذُهل الرجل - القادم من قلب المدن الأوروبية- من هول ما رأى من بذخ وفخامة وبهاء، إذ رأى لأول مرة في حياته ثياباً فاخرة وأرواباً مخملية في غاية الروعة، وقبعات وعمائم أنيقة ذات أشكال لم يصادفها من قبل.

يقول بوسبيك: «لا يمكنني وصف جمال وأناقة ما شاهدته من ألوان براقة تسرق الألباب. بصراحة، لم أشهد في حياتي منظراً بهذه الروعة. ثمة مجموعات أنيقة من العمائم وأغطية الرؤوس المقتضبة والمخروطية الشكل التي يرتديها العلماء من ذوي المراتب الدنيا، ثم القبعات الفخمة المزينة بالريش التي يرتديها الجنود الانكشارية من المتقاعدين، ناهيكم عن فخامة وبريق الثياب والأرواب التي يرتديها الحضور إبان المناسبات والاحتفالات الرسمية. وقبل وصول موكب السلطان إلى القاعة وجلوسه على العرش كانت لفائف وأثواب الحرير توزع على الحضور والرعايا، ثم تسدل الستائر الحريرية التي تمتد لمسافة أميال حتى يتم الفصل بين الرعايا والذات الملكية».

ولقد شاهد «جون ساندرسون» عام 1596 هذه المشاهد بأم عينيه وذكرت في السجلات التاريخية (1931).

ويؤكد كل من ساندرسون وبوسبيك أن الناس ورعايا السلطان من الأتراك واليهود والمسيحيين كانوا يظفرون بلفائف من الحرير المذهب أو المنسوجات المخملية أو الساتان أو الدمقس بالإضافة إلى منسوجات وأقمشة أخرى ذات ألوان عديدة ومتنوعة.

يبدو أن نهم البلاط الملكي وشراهته لامتلاك المنسوجات الحريرية ليس لهما نهاية. ففي عام 1518 أرسل السلطان سليم الأول (1512 – 1520) أمراً إلى ورش صناعة المنسوجات الحريرية في مدينة بورصة يطلب 750 لفافة من الأقمشة الحريرية التي يحتاجها القصر السلطاني على وجه السرعة. وبعد مرور خمسين عاماً على هذه الواقعة ظل إقبال البلاط الملكي على اقتناء الحرير قائماً، فقد صدرت الأوامر إلى المسؤول عن إنتاج الملابس والأقمشة في الورش التابعة للقصر الملكي



صورة مفصلة منقوشة على قماش كبير الحجم تُظهر حشوداً من الناس داخل إحدى القلاع أو الحصون، وقد تم طباعة اللوحة على القماش. وفي الحقيقة فإن اللوحة هي إحدى المنمنمات (الرسوم المصغرة) التي تجسد الموكب الملكي العثمانى الذي جرى عام 1596 أثناء الاحتفالات بالاستيلاء على «إرلو» في المجر حيث استطاعت قوات السلطان محمد الثالث أن تستولي على المنطقة بقوة السلاح. (إسطنبول H.1609, F. 68B69A).





بإرسال عدد يُقدّر بحوالي 103 قطع من حرير «السراسر» و«السيرِنك» و«الكمحة» في مدة لا تزيد عن شهر علاوة على أثواب من القطيفة ومنسوجات أُخرى مخملية. كما طلب السلطان في البلاط الملكي المزيد من الأقمشة والمنسوجات من مصادر خارجية ومن الحوانيت والورش الشهيرة في البلاد.

أما الستائر وسجاجيد الجدران والمفروشات والمساند وأغطية السرائر فكانت تصنع من الحرير فائق الجودة حسب طلب البلاط الملكي والسلطات السلطانية. وكانت الأعراس الملكية نموذجاً ورمزاً للبذخ في الإنفاق على المقتنيات الحريرية. ويُروى أن 240 بغلاً على الأقل كانت تكفي بالكاد لنقل المنسوجات والمفروشات والأقمشة والثياب اللازمة لجهاز العروس الملكية إبان القرن السابع عشر (Baudier-1652). أما غرفة السلطان الصغيرة المخصصة لاستقبال الزائرين وكبار القوم فكانت تحتوي على عدد (12) ستارة حريرية معلقة على النوافذ بالإضافة إلى عشرين وسادة ومسند حريري مرصوصة فوق العرش السلطاني. وكان القصر يضم 300 غرفة تخص حريم السلطان وحده، وكانت الغرف مزينة بكل أنواع الفُرُش والستائر الفاخرة.

وبما أننا لا نمتلك سوى بيانات ضئيلة عن المسائل الفنية الخاصة بتصنيع نوعيات المنسوجات المختلفة يصعب علينا التمييز بين الأقمشة التي كانت تستخدم في صناعة الملابس والأزياء والأقمشة الأخرى – سواء الحريرية أو المخملية - التي كانت تستخدم في صناعة الستائر والمفروشات.. إلخ. ومما زاد الأمر صعوبة أن نفس النقوش والزخارف والألوان والنماذج التطريزية والحليات الخاصة بالملابس والأزياء قد وُجدت فوق السجاجيد والوسائد المخملية التي صنعت في القرن الثامن عشر. وفي هذا السياق، يبقى «الوزن» هو المعيار الوحيد للتفريق بين نوعيات المنسوجات والأقمشة المختلفة.

التطريز والطباعة على المنسوجات

وفق سجلات البلاط الملكي عامي 1680 و1681 فإن غرفة استقبال الزوار (الصغيرة نسبياً) الموجودة في قصر الطوبكابي كانت تضم ستين قطعة من المنسوجات والمفروشات الفخمة المطرزة. وتدل السجلات الأرشيفية العثمانية على أن ثمة أموالاً قد دفعت في عام 1526 لخمسة من كبار صناع الحرير المطرز بالذهب من أجل توريد الفُرش المزخرفة إلى القصر السلطاني. وقد جيء بهؤلاء الصناع المهرة من تبريز والبوسنة والمجر وجورجيا. وعلى ما يبدو من دلالات فقد قام هؤلاء الصناع



بإنتاج ما يلزم وهم داخل القصر الملكي. وكانت قطع المفروشات والستائر والمساند والأغطية الموجودة فوق المتكأ السلطاني وحوله مزينة بخيوط من الذهب والفضة وبحليات مصنوعة من المجوهرات والنفائس. كما صنعت الستائر والسجاجيد المعلقة على جدران الغرفة والمفروشات الموجودة على الأرضيات من الساتان القرمزي اللون المطعم بالمجوهرات والمزخرف بالخيوط الذهبية.

ومن الجدير بالذكر أن العاملين في دار صك العملة الملكية في القرن التاسع عشر قد تمكنوا من استخراج زهاء 900 كيلو من الذهب وزهاء 88،000 كيلو من الفضة من الخيوط الفضية والذهبية التي استخرجوها من بعض المنسوجات والأقمشة الموجودة في البلاط الملكي (Tezcan & Delibas 1986).

وإبان القرنين السادس عشر والسابع عشر استخدمت الخيوط المعدنية في صناعة المنسوجات المخملية الثقيلة وأحياناً استخدمت الخيوط الجلدية من أجل عمل بروزات ونتوءات في بنية المنسوجات تشبه تلك الموجودة في المنتجات المعدنية، كما ندر استخدام خيوط الحرير الملون في هذه النوعيات من الأقمشة والمنسوجات.

قطاع تفصيلي من الكتان المطبوع (20،80 × 38،5سم) والملون بالأحبار والصبغات. وترجع هذه القطعة إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وتتميز القطعة بخيوط النسيج الأملس كما أن خيوط السداة واللحمة قد غزلت على شكل حرف (Z). ويوجد على القماش رسوم مخروطية لثمار النب وصور لزهور القرنفل وورود صغيرة الحجم محاطة بأزهار التوليب والأغصان اليانعة. (أكسفورد 467 – 1990).





و للعلم فقد تم التعرف على هذه التفاصيل من المخطوطات والوثائق الملكية خاصة الأجزاء التي تعكس نوعية المنسوجات في عهد السلطان مراد الثالث (1574- 1595) (انظر الوثيقة رقم 313-17—الموجودة في المتحف الوطني في فيينا).

لقد كانت بعض المناطق التابعة للإمبراطورية العثمانية سواء في أوروبا أو في شرق الأناضول أو غربها تعد مراكز شهيرة لصناعة الزخارف والحليات والمنسوجات المطرزة، وكان باستطاعة المرء أن يبتاع ما يشاء من الدكاكين أو الحوانيت المنتشرة في الأسواق الصغيرة، ولكن المنسوجات كانت أقل جودة في هذه الأماكن.

و يُحكى أن المسؤول في البلاط الملكي - المختص بجلب المنسوجات والأقمشة الحريرية الراقية إلى القصر - قد فشل ذات يوم في إقناع مجموعة من النسوة العاملات في مجال صناعة وتطريز الحرير- في ورش خارج القصر- بقبول العرض الذى تقدم به حيث رُفض العرض بسبب عدم قدرتهن على الالتزام بالمعايير والمقاييس المطلوبة في نوعية الحرير أو نوعية الزخارف والتطريز والغرز والقطب وفق الشروط المبرمة في الطلب (Celal -1939).

ومما جعل عملية تطريز المنسوجات والأقمشة في غاية التعقيد أن نوعية القماش المطلوب تطريزه كانت أحياناً صغيرة الحجم مثل الدثر والأحزمة وأغطية الرأس الصغيرة أو الأجزاء الأمامية من الصنادل والشباشب. وكانت العمائم والمناشف والثياب تحفظ في حافظات حريرية مطرزة، كما ورد في الدراسات التاريخية إبان القرن التاسع عشر التي قام بها وايت (White 1845- p 104).

وحسب رأي وايت فإن الأشياء مهما كانت صغيرة أو كبيرة كانت توضع في لفائف ومغلفات من الحرير- عندما تنقل من شخص إلى آخر- بما في ذلك رسوم الكشف الطبي التي تعطى للأطباء من المرضى. كانت كل الأشياء توضع في مناديل حريرية مطرزة أو تلف بدثار مصنوع من نسيج شفاف، وكلما ازدادت قيمة المغلف كان ذلك تعبيراً عن تقدير وتبجيل المرسِل للمرسَل إليه. كما كانت الستائر التي تعلق على النوافذ والأبواب تصنع بعناية من المنسوجات الحريرية أو القطنية أو الكتانية المطرزة من على الجانبين (وجهي القماش).

وفي بعض الأحيان كانت الزخارف تشبه النقوش التي عثر عليها فوق قطع السيراميك والخزف التي كانت تصنع آنذاك. ومن الجدير بالذكر أن قطع القرميد والفخار العثماني الكبيرة الحجم كانت تلون بثلاثة أو أربعة ألوان، بينما كانت أرضيات القرميد تلون إما باللون الأبيض أو الأزرق أو الأحمر. ولكن ثمة نماذج



قرميدية تحتوي على ألوان متنوعة. وكانت الألوان المفضلة هي الوردي والأزرق الفاتح والأخضر الزهري وغيرها من الألوان الفاتحة.

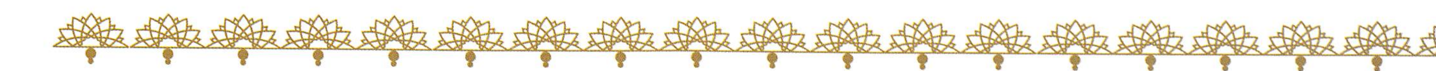
هذا بالنسبة للقرميد والمنتجات الفخارية والخزفية، أما بالنسبة للمنتجات الحريرية فقد تقلص صبغ الحرير باللون الأسود لأنه يبهت ويتلاشى سريعاً بسبب رداءة الصبغات وقلة جودة مثبتات اللون يومئذ. ولذلك اقتصر اللون الأسود على حواشي المنسوجات الحريرية وأطرافها. أما الخيوط المعدنية فكانت تستخدم بهدف إبراز التضاد بين ألوانها وألوان الخيوط الحريرية الفاتحة المغزولة على شكل حرف زد (Z) وبالتالي إعطاء نكهة جميلة للقماش.

وبدارسة المنسوجات المحدودة العدد (Pfister ،1938 ، Spuhler 1988) التي طُبعت الرسوم والنقوش عليها إبان العهد العثماني يتبين لنا أن هذه النقوش كانت تشبه مثيلاتها الموجودة على المنسوجات الحريرية الفاخرة. وبدراسة إحدى القطع من مجموعة نيوبري (Newberry collection) المحفوظة في متحف أشمولين بأكسفورد يتبين لنا وجود صور لثمار النب (الأناناس) المخروطية الشكل المحاطة بورود وأزهار صغيرة وزهرات القرنفل. كما أن قطعة القماش محاطة من عند الأطراف بالنباتات المزهرة وأشجار السرو (فصيلة صنوبرية). وهذه الزخارف تشبه التطريز الموجود على منسوجات الحرير «السراسر» الفخم على الرغم من أنها قد أنتجت في القرن السابع عشر. وكانت المنتجات الحريرية المطبوعة تتألف من حرير أبيض اللون أو مائل إلى الصفرة عند أرضية القماش التي أصبحت الآن تميل إلى اللون الرمادي الغامق بسبب عوامل الزمن أما الألوان الأخرى المستخدمة فهو الأحمر بدرجاته المتعددة.

المنسوجات والجيش العثماني

في كل عام كان كل فرد من أفراد القوات الإنكشارية يتسلم نحو سبعة أمتار من القماش العريض وسبعة أمتار من المنسوجات القطنية اللازمة لصناعة الملابس والعمائم علماً بأن الفرق الإنكشارية لا تمثل سوى قطاع واحد من قطاعات الجيش العثماني. وكانت القوات البحرية – مثل بقية قطاعات الجيش - تحتاج إلى ملابس سنوية بشكل دائم، ففي عام 1565 طلبت إحدى القواعد البحرية المخصصة لبناء السفن توريد 5،000 رداء للبحارة و4،000 لفافة من القماش القطني. ومن أجل الإيفاء بمتطلبات الجيش من المنسوجات والأقمشة القطنية توسعت الدولة في زراعة القطن في المناطق الجنوبية الشرقية من بلاد الأناضول وحظر تصدير القطن إلى الخارج خاصة إلى أوروبا.





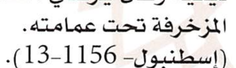
وكان الزي العسكري في الجيش العثماني ذا أشكال وألوان متعددة. ولكن القارئ المعاصر قد يصاب بالدهشة عندما يقرأ عن القميص المطلسم Talismanic[1] الذي كان الجنود يلبسونه أثناء المعارك. وكانت بعض هذه القمصان مصنوعة بطريقة رديئة ومن أقمشة ومنسوجات رخيصة الثمن ولكن القمصان الملكية كانت مزينة بالرسوم والنقوش ومصنوعة من الأقمشة الفخمة - وليس من الكتان الذي يرتديه الجنود. وكان القماش مغطى بالكامل بآيات قرآنية وأدعية دينية ومربعات سحرية تضم حروفاً هجائية وأرقاماً تجلب الحظ السعيد، وكانت الحروف والأرقام ملونة بألوان وصبغات متعددة ومزينة بالذهب والفضة. وقد تم اختيار هذه الحروف والأرقام بدقة وتم تثبيتها في القماش في أيام معدودات يعتقد أنها أيام ميمونة وفق رأي المنجم الملكي (عالم الفلك في البلاط السلطاني).

وكان القصر يمد القوات الانكشارية بعمائم وقبعات بيضاء اللون تميزهم عن سائر فرق الجيش العثماني. وكانت العمائم والقبعات تصنع على يد أمهر الصناع في عشر ورش منتشرة في البلاد. وحسب الأساطير والخرافات السائدة آنذاك فإن قمصان الإنكشارية ذات الأكمام المتعددة الثنيات ترمز للأكمام الطويلة التي تميز ثوب الحاج «بكتاش» وهو من أتباع الصوفية - ومن أولياء الله الصالحين وفق التصور العثماني. ويقال إن «بكتاش» قد قام بمنح بركاته للفرق الإنكشارية وقام بوضع أكمامه فوق رؤوس الجنود. وتيمناً بتلك الحادثة الشهيرة دأبت ورش صناعة المنسوجات على تفصيل الثياب ذات الأكمام المنثنية أو متعددة الطيات كرمز للتبرك بالحاج بكتاش، وكانت هذه النوعية من الثياب حكراً على أفواج الجنود الإنكشارية في الجيش.

كما كان الجيش يحتاج إلى خيام تأوي الجنود إبان الغزوات الخارجية. وفي عام 1683 تم توريد 25،000 خيمة نصبت أمام بوابات فيينا كي تأوي الحاشية الملكية وكبار الضباط، كما استخدمت نوعيات أخرى من الخيام كمخازن للمؤن والعتاد. وكانت فرقة صيانة الخيام تتكون من 37 فرداً وقد أنشئت هذه الفرقة في عهد السلطان محمد الثاني عام 1478 للعناية بالخيام وإصلاحها أثناء الحملات العسكرية خارج حدود البلاد. وفي عام 1650 أصبحت هذه الفرقة تضم 2000 عنصراً من عمال الصيانة والإصلاح.

ولم يكن العثمانيون أول من ابتكر الخيام أو قام بتصنيعها، فقد اشتهر الفاطميون بتصنيع الخيام. وكان الخلفاء الفاطميون يستخدمونها في العديد من المناسبات

الصورة في صفحة 194 لقميص عثماني مطلسم، أي مجهز بالطلاسم والتعاويذ الدينية ويرجع إلى القرن السادس عشر وحتى يظفر صاحب القميص بالحماية والسلامة فإن القماش الكتاني المصنوع منه القميص كان مغطى بالكامل بالآيات القرآنية والدعوات الصالحات بالإضافة إلى تعاويذ أخرى. وكان السلطان سليمان القانوني يرتدي طاقية صغيرة بحجم الجمجمة عليها تعاويذ وآيات دينية وكان يرتدي الطاقية المزخرفة تحت عمامته. (إسطنبول- 1156-13).



(1) كان القميص المصنوع من الكتان يحتوي على تعاويذ وخطوط وأعداد سحرية يقال إنها تجلب الحظ السعيد وتمنع الشر.





الاحتفالية. وقد استغرقت صناعة إحدى الخيام تسع سنين واشترك في تصنيعها 150 رجلاً وكانت تكلفة الخيمة الواحدة 30،000 عملة ذهبية (Serjeant 1972). وكانت الخيمة الملكية الخاصة بأحد الحكام من دولة المماليك البرجية تحتاج إلى أكثر من 300 رجل لنصبها.

كما اشتهر المغول بتصنيع الخيام ومن أعظمها وأكثرها فخامة الخيام الملكية التي أقامها تيمور لنك في سمرقند لاستقبال الضيوف والزائرين. وقد اشتهرت تلك الخيام بالنقوش والزخارف والصور، وقد تم التعرف عليها عن طريق دراسة ما تبقى من المخطوطات التيمورية.

ومن حسن الطالع أننا استطعنا الحصول على عدد من الخيام العثمانية المحفوظة في مجموعات أثرية موجودة في إسطنبول وفيينا وبودابست وكراكويا Krakow (في بولنده) واستوكهولم. ويقال إن في متحف الإرميتاج في مدينة سان بطرسبرج (في روسيا) ثمة مجموعة تتكون من خمسين خيمة عثمانية.



الصورة أعلى الصفحة عبارة عن سجادة تحمل اسم الفنان الإيطالي لورينزو لوتو، وترجع إلى أواخر القرن السادس عشر. بالرغم من أن الفنان البندقي (نسبة إلى مدينة البندقية) لوتو كان مغرماً في لوحاته بهذه السجاجيد، إلا أنها ظهرت في اللوحات الفنية الإيطالية في عام 1516 لأول مرة، وكانت هذه السجاجيد تُحفظ في منازل الهولنديين لأغراض تجارية بدءاً من عام 1660. (واشنطن دي سي - R34.18.4).

لقد كانت الخيام العثمانية المنصوبة أثناء الحملات العسكرية مصنوعة من اللباد أو القماش العريض، وكان تصميم كل خيمة ومساحتها ونوعية القماش المستخدم في بنائها تعتمد على ماهية سكانها والمقيمين فيها والغرض من بنائها والمهنة المنوطة بها إبان المعارك. أما خيام السلطان والوزراء وكبار القوم فكانت مقسمة إلى قطاعات سكنية وكانت مزينة بالنقوش والزخارف من الداخل والخارج. وعندما انهزم العثمانيون واندحروا على أبواب فيينا أرسل ملك بولنده جون سوبيسكي Sobieski[1] خطاباً إلى ملكة بولنده قائلاً: «من المستحيل أن أصف لك البذخ والترف والثراء التي رأيتها في خيام وزير (vizier) الملك العثماني. لقد وجدت بها حمامات وحدائق صغيرة وينابيع ونوافير مائية وبرك لصيد الأسماك و«بعض الببغاوات» (Mansell، 1988، p.35).

وكانت الخيام الملكية تحاط بأسوار من الأقمشة الثقيلة وبمجموعات من الستائر، وكانت هذه المنسوجات مطرزة بأشكال ونماذج تحاكي الزهور علاوة على نقوش الأرابيسك والزخارف المصنوعة من خيوط الحرير الملون والمزركش (White

(1) جون سوبيسكي الثالث، ملك بولنده (1683 – 1685) ودوق ليتوانيا.



1845، v.3، p.50) . وبالنسبة للزخارف الموجودة على الأسوار المصنوعة من الأقمشة الثقيلة أو اللباد فقد كانت مرسومة في أشكال تحاكي صور المناظر الطبيعية أو مرصوصة في نماذج هندسية ذات طراز يحاكي الفن المعماري الإسلامي. أما صور النماذج الزهرية الراقية المنقوشة على المنسوجات فقد كانت محاطة بأقواس ثنائية الأبعاد. وبالنسبة لفتحات النوافذ فقد كانت مزينة عند الحواف بستائر مطرزة بخيوط فضية اللون. وكانت بعض الخيام الخاصة بالبلاط الملكي مطرزة بسلسلة متكاملة من المناظر الطبيعية التي تزين الأجزاء العلوية من تلك الخيام.



الصورة أسفل الصفحة عبارة عن خيمة ذات سقف منحدر مصنوعة من القطن وبها ثلاث ستائر ومظلة توضع فوق العرش أو المتكأ الملكي. وقد استولت القوات البولندية على الخيمة أثناء مواجهة عسكرية عام 1621 على نهر دنيستر مع القوات العثمانية (ونهر دنيستر يجري في شرق أوروبا وينبع من أوكرانيا قرب الحدود مع بولنده ويصب في البحر الأسود ويشكل جزءًا من مساره قطاعاً من الحدود بين أوكرانيا ومولدافيا). أما الخاتم الموجود على الخيمة فيشير إلى عام 1007 هجرية الموافق 9 – 1598 ميلادية (كراكاو-كراكوفيا).



وكانت المنسوجات الصوفية تُجلب من الورش الموجودة في منطقة البلقان خاصة في سالونيكا وبلوفديف[1]. ولقد بذل العاملون في تلك الورش جهوداً مضنية من أجل توفير الملابس اللازمة للجيش العثماني المتنامي العدد. وكان التجار العثمانيون يفضلون تصدير الصوف الخام إلى الخارج وشراء الملابس الصوفية الأوروبية الرخيصة الأثمان لأن المشروع الملكي القائم على توسيع عدد قطاعات إنتاج الصوف مع الإبقاء على الأسعار ثابتة قد أدى إلى تدمير هذه الصناعة محلياً. ولذلك لجأ التجار- من أجل زيادة الربح- إلى استيراد الملابس الأوروبية الجاهزة. وفي أوائل القرن الثامن عشر كان المرء في المجتمعات العثمانية في إسطنبول مثلاً يستطيع بسهولة شراء ثياب مصنوعة في لندن من الصوف الإنجليزي الشهير (Londra) كما كان بمقدوره شراء القفاطين والجلابيب الفارسية المطرزة بالخيوط الذهبية. ومع ذلك فقد كان قماش الموهير المنتج محلياً من أرقى أنواع المنسوجات آنذاك.

قماش الموهير

إذا كانت مدينة بورصة تشتهر بإنتاج وصناعة المنسوجات الحريرية فإن أنقرة كانت مركزاً لصناعة منسوجات الموهير المستخرج من شعر الماعز. وقد ورد في خطابات السفير «بوسبيك»[2] ما يلي: «إن قطع القماش الموهير الممتازة تتميز بوجود تموجات كبيرة وخطوط واضحة على سطح القماش، أما الأقمشة ذات التموجات الصغيرة فهي من القماش الرديء المليء بالعيوب» (Forster، 1968، p.50)

أما السيد «ديرنشفام» رفيق السفير «بوسبيك» في السفر فقد وصف لنا بشكل تفصيلي خطوات تصنيع الموهير، حيث يتم غسيل الألياف أولاً وتنظيفها من الشحوم العالقة، ثم يتم غزلها وبعد ذلك تغسل بالصابون ثم تنظف بالماء، ثم تغلي في مراجل نحاسية لمدة يوم كامل (French, 1972). وحسب الوصف الوارد في دراسة «فرينش» فإن قطع المنسوجات الموجودة في كل مرجل وعددها 70 قطعة، يتم إخراجها بعد الغليان في الماء ثم توضع مباشرة تحت المكبس ويتم إخراج كل الماء العالق بالنسيج. وتكتسب القطع العلامات المائية الخاصة بها بعد عمليات الغلي والكبس.

---

(1) بلوفديف (Plovdiv) : هي ثاني أكبر مدن بلغاريا بعد العاصمة «صوفيا» وهي أهم مدن منطقة تراقيا وتقع جنوب البلاد ناحية الوسط ، ومعظم السكان من أصول بلغارية كما يوجد بها نسبة من الغجر .

(2) السيد أوجير بوسبيك أو أوجيريوس بوسبيكيوس (باللغة اللاتينية) هو دبلوماسي من أصول فلمنكية وقد عمل مبعوثاً لملك النمسا الهابسبورغي (نسبة إلى هابسبورغ) لدى السلطان العثماني إبان حكم السلطان سليمان القانوني (في القرن السادس عشر). ولقد ساهم بوسبيك في نقل أبصال زهرات التوليب من تركيا إلى الأراضي الواطئة في هولنده.



وأثناء عملية الكبس يقوم 7 رجال بجذب العوارض الخشبية الثقيلة، بنفس الطريقة التي تعمل بها مكابس النبيذ في فيينا. ولكن العوارض الخشبية المستخدمة في كبس المنسوجات تعادل ثلاثة أضعاف ونصف طول القطع الخشبية المستخدمة في عمليات استخراج الخمور في فيينا. ويوجد نوعان من المغازل- بالإضافة إلى مكابس المنسوجات- يستخدمان في غزل الخيوط القصيرة والسميكة على التوالي. وكانت مدينة أنقرة والمناطق المجاورة تنتج قماش «الجروجرام» وهو قماش خشن مصنوع من خليط من الموهير والصوف والحرير، ويتميز بوجود تموجات وخيوط متعرجة على سطحه. وكان قادة ورجال البحرية البريطانية في القرن السابع عشر يعشقون هذه النوعية من القماش لدرجة أن حصة كل جندي أو بحار في الأسطول البريطاني من شراب «الرم» المسكر كانت تسمى «جروج» Grog نسبة إلى اسم القماش (Grogram).

الدُثر والسجاجيد

كانت المنتجات الصوفية مطلوبة من أجل صناعة السجاجيد كما كانت جمعية إنتاج وتصنيع السجاد الملكي المعنية بتجهيز البلاط بالسجاجيد والفرش تقوم بتصميم النماذج المعدة للتصنيع من أجل الإيفاء بمتطلبات القصور الملكية. وثمة تشابه مثير للإعجاب والدهشة بين التصاميم العثمانية للسجاد الملكي والنماذج المعاصرة لها خاصة الموجودة في الإنتاج المصري من السجاد أو ما يسمى بـ «سجاجيد القاهرة» أو السجاجيد القاهرية. كما أن هناك تشابهاً واضحاً بين أساليب التصنيع التي تميز بها السجاد المملوكي ونظيره العثماني. ويبدو أن معظم السجاجيد التركية قد صنعت في القاهرة العثمانية- أي بعد احتلال العثمانيين لأراضي المماليك- أو في إسطنبول بعدما أمر مراد الثالث في عام 1585 على استقدام عدد كبير من صناع السجاد المهرة من مصر للإقامة في إسطنبول وتصنيع السجاد هناك.

ولم يكن السجاد يصنع فقط في الورش التابعة للبلاط الملكي في الدولة العثمانية ولكن ثمة ورش في إسطنبول و«يوزغات» ومدن تركية أخرى كانت تصنع السجاد. وقد بدأت الورش خارج إسطنبول تورد السجاجيد للقصر الملكي منذ عام 1553. ويرى «روجرز» أن من الصعوبة بمكان تحديد المنطقة أو المدينة التي صنع فيها السجاد فلا يوجد نموذج معين أو نوعية إنتاج محددة تخص أي مدينة من المدن التي كانت تصنع السجاد يومئذ. كل ما نعرفه أن ثمة فارقاً بين السجاد الكبير الحجم والسجاد الصغير الخاص بأداء الصلوات والشعائر الدينية Rugs، فمقياس



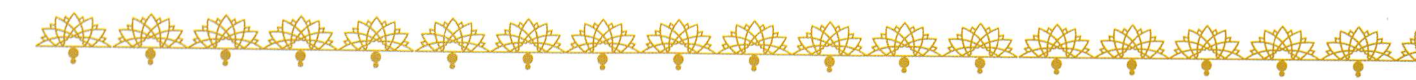


السجاد الصغير كان نحو 50 × 70 سم وكان هذا السجاد مُقَلماً وبه خطوط طولية. وعندما لاحظ العلماء (رجال الدين الإسلامي) أن غير المسلمين وربما الملحدين يشترون السجاد الصغير بسبب تصميماته الجميلة أصدروا أوامر بأن تكون النقوش فوق السجاجيد قاصرة على صورة الكعبة والآيات القرآنية. وصدر ذلك القرار عام (1610) حسب دراستي فاروقي ورابي (Faroqhi 1984، Raby 1986). وهناك أنواع من السجاجيد (Star Usak Rugs) يمكن طيها بسهولة ويمكن تعليقها على الجدران، ومن هذه السجاجيد ما يحتوي على النقوش وبعض الرسوم الكبيرة والحليات. أما بالنسبة للسجاجيد الملكية فقد كانت الأرضيات تلون باللون الأحمر الغامق أو اللون الأزرق، وكانت صور الزهور والبراعم الموجودة فوق السجاجيد ذات ستة ألوان وأحياناً كانت تصل إلى تسعة ألوان ذات درجات وظلال مختلفة.

إن نظرة عابرة على هذه السجاجيد الفاخرة تُظهر لنا أنها لا تنتمي إلى نوعية السجاد المصنوع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والمعروف في الغرب باسم «جوردنر لأديك»[1] وهناك فارق شاسع بين هذه النوعيات من السجاد سواء من حيث خاصية الألوان المستخدمة أوطريقة استخدامها. ويبدو أن معظم النماذج والموديلات

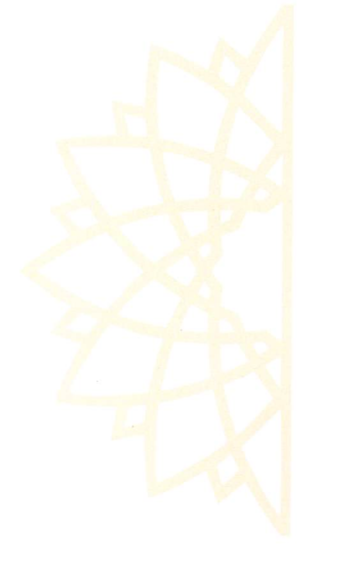
---

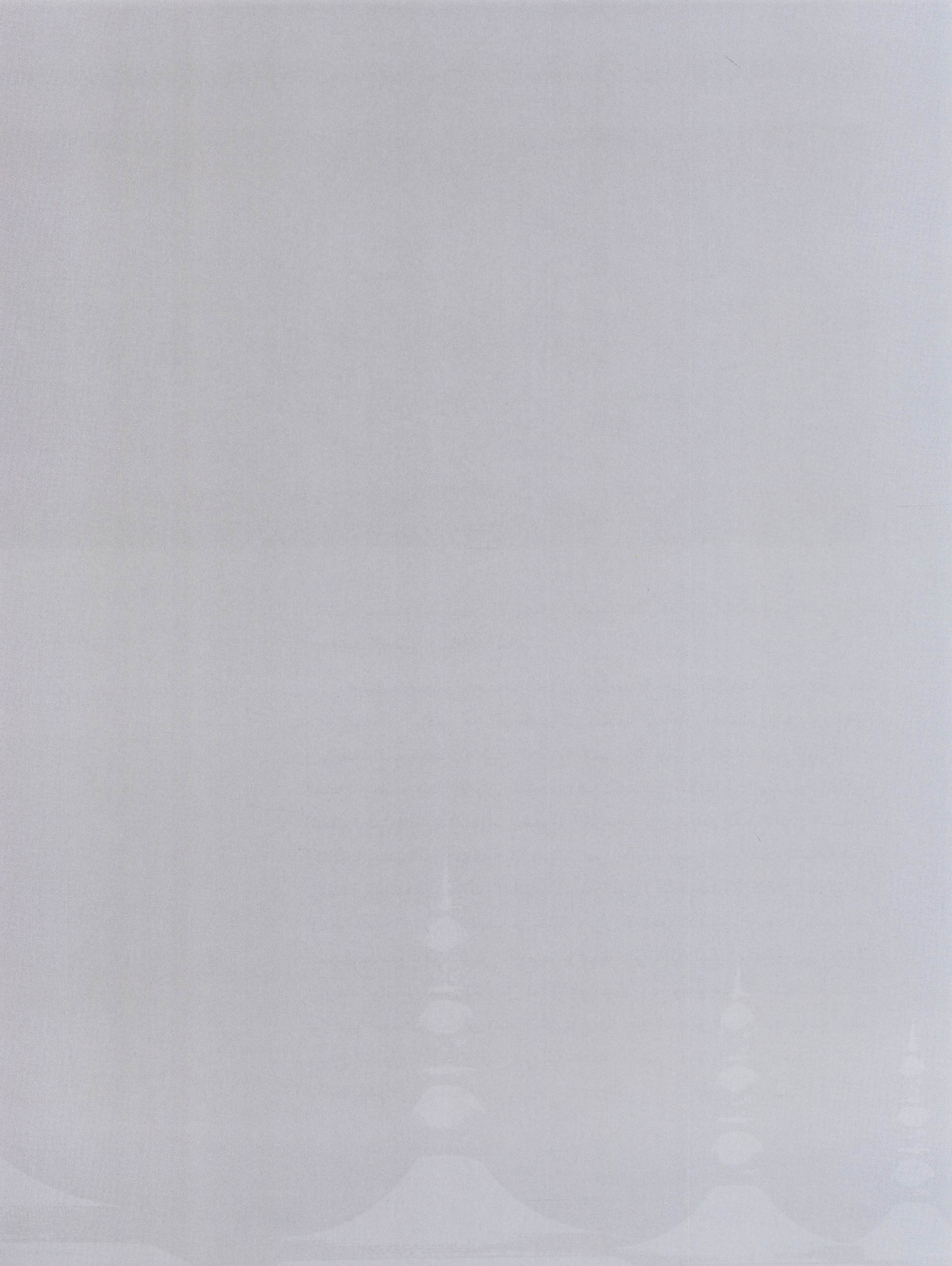
(1) «جوردنر لأديك» تشير إلى نوعية من العقد تسمى بهذا الاسم و كانت هذه العقد من سمات السجاد العثماني وهي تختلف عن العقد «السينية» التي كانت تميز السجاد الفارسي. أما «لأديك» فهو اسم منطقة تقع في شمال مدينة «قونية» في وسط الأناضول اشتهرت بصناعة السجاد منذ القدم.



الخاصة بسجاد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قد تأثر بالتصاميم التي ميزت سجاجيد القصور والبلاط الملكي.

وثمة مجموعة سجاجيد أخرى استُخدمت في تطريزها ألوان أقل حدة وأقل تنوعاً كما يتضح من اللوحات التي رسمها الفنانان «هولباين ولورينزو لوتو». وفي هذه السجاجيد استخدم اللونان الأصفر والأخضر بالإضافة إلى اللون الأزرق الفاتح. وكانت هذه الألوان تستخدم في النماذج والأشكال الهندسية المتكررة المتناثرة في أرضية السجاد الحمراء القرمزية. إن تداخل هذه الألوان الصاخبة وكثافتها وتعقيداتها اللونية ربما تتسبب في إحداث بعض المضايقات لشبكية العين بالنسبة للمشاهدين، ولكن الخيوط البنية اللون ذات العقد الداكنة – التى تتخلل أرضية السجاد– ربما تخفف من حدة الألوان الزاعقة الأخرى. إن هذه النوعية من السجاجيد سواء من حيث التصميم أو استخدام اللون، ليس لها مثيل في منتجات السجاد العثماني المعروفة، ولكن ثمة تشابهاً بينها وبين سجاجيد الأرضيات المصنوعة في آسيا الوسطى كما أن هناك تشابهاً بينها وبين القماش الذي تُصنع منه أغطية سروج الخيول، كما هو واضح في اللوحات والرسوم الصينية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر.





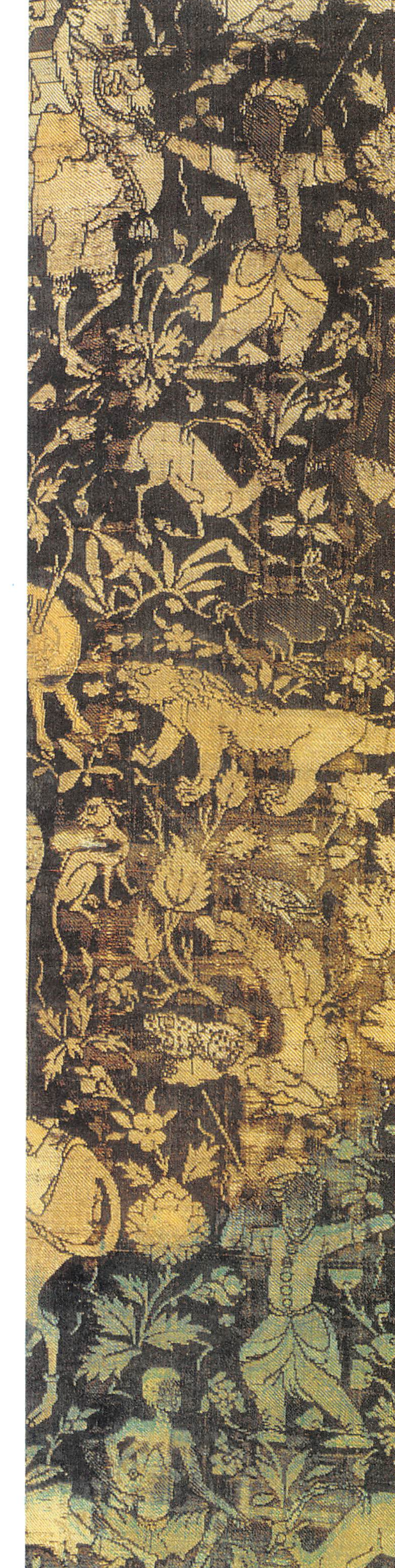
الفصل
السادس

عظمة المنسوجات الصَفوية



في غضون خمسين سنة من وفاة تيمورلِنك في العام 1405ميلادية كان ثمة اتحادان قبليان تركمانيان يدعيان قره وأقينولو (أي الخراف السوداء والبيضاء)يتقاتلان للفوز بالسيادة السياسية على إيران. وفي خضم الاضطرابات المحتدمة بدأ الناس يتطلعون باطراد إلى العائلة الصفوية في إقليم أردبيل كي تضطلع بأمور الزعامة الروحية والسياسية. ونظراً لما صادفه القائد الشاب إسماعيل (الصفوي) من مساندة وتعضيد التركمان الآخرين ونظام الدروشة الصوفي (من هنا استمدت الأسرة الصفوية اسمها) أمكن له محاصرة تبريز والاستيلاء عليها وحمل لقب الشاه في العام 1501 ميلادية. وخلال هذا العقد أمست إيران في معظمها تحت الراية الصفوية للشيعة الاثني عشرية. ولقد حمل هذا التوسع الإقليمي وهذه النظرة الشيعية المتشددة لإسماعيل وخلفائه الأسرة المالكة على التنازع مع الحكام الأوزبك من السُّنَّة في أفغانستان والسلطنة العثمانية السُّنية.





قطاع 73 × 69 سم من الحرير المصقول اللماع بأرضية من الساتان وتفصيلات من التويل، بهتت معالمه في الوقت الحاضر، وقد استخدمت في عمله الخيوط المعدنية، يعود لنهاية القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. يبدو اسم «غياث» ظاهراً فوق هودج الجمل في تعبير حر متصرف لأحداث حكاية غرام ليلى والمجنون الشهيرة حيث نرى قيساً المغرم المجنون يلتمس السلوى والعزاء في رحاب الحيوانات الضارية. وثمة قطعة أخرى، تعرض ذات الموضوع وإن في صورة أقل تدفقاً وانسيابية (كوبنهاغن ب 21 / 1931).



وبالرغم من الحروب المستمرة على الحدود العثمانية السُّنية التي استدعت مع الوقت نقل العاصمة الصفوية من تبريز إلى قزوين (1548ميلادية) وأخيراً إلى أصفهان (1596م) فإن فترة الحكم الطويلة لطاهماسب[1] (1524-1576) ابن إسماعيل قد شهدت ازدهاراً اقتصادياً ملحوظاً.

وقد أدى احتكار الدولة لمواد خام بعينها من ضمنها الحرير إلى توافد التجار من الشرق والغرب على البلاط الصفوي، آملين الحصول على معاملة تفضيلية لصفقاتهم التجارية، فقد كانت تلك الحقبة هي العصر الذهبي لشركات شرق الهند (الهند الشرقية) الكبرى. وكان الإمبراطور الهندي المغولي همايون (توفي في العام 1556)قد لاذ بالبلاط الصفوي في العام 1544 وكان لهذه الإقامة المؤقتة آثار مهمة على تطور الفنون والتصاميم المغولية بما فيها نماذج النسجيات والسجاد، حيث تعاظم في أوساط البلاط الشاهنشاهي التأثير الثقافي الفارسي والجورجي (نسبة إلى جورجيا القريبة جغرافياً من إيران) في حين كان الشاه منشغلاً في احتواء الاضطراب السياسي والقلاقل العسكرية لرؤساء القبائل التركمانية من القزيلباشيين والذين كانوا ناصروه في ـ بداية حكم الصفويين ـ على التوسع الإقليمي.

ومن ناحيتهم نجح الفارسيون في تقلد المناصب الحكومية. ومؤخراً وفي عهد الشاه عباس الأول (1587-1629) تم ابتياع رجال من القوقاز وجورجيا لأجل تكوين نخبة عسكرية جديدة هي ما أُطلق عليه اسم «الغلمان الخاصة». وعلى الرغم من الانتفاضات المتكررة التي كانت تقع في المدن ضد حكم الشاه، فإن الثقة السياسية في الحكم تعززت بفضل استعادة الأراضي التي استولت عليها القوات العثمانية في السابق، وتوازى مع ذلك انتعاش الفنون تحت الرعاية الملكية وازدهار التصدير في مجال المنسوجات. وعلى أية حال، فإن المشكلات الرئيسية المتعلقة بالتمثيل السياسي للدولة والإدارة المالية بقيت على حالها دون حل جذري، في حين أدى الاضطهاد الديني الرسمي إبان العقد الأخير من القرن السابع عشر إلى تهميش الأرمن والجورجيين من المسيحيين، وكذلك الهنود واليهود والزرادشت في إيران والمسلمين السنّة في أفغانستان. وعندما اندلع التمرد على السلطة في المقاطعات الشمالية الغربية وفي الأقاليم الشرقية، وجد النظام نفسه بلا أنصار تقريباً. واستسلمت العاصمة أصفهان

---

(1) استطاع طهماسب الصفوي (1524-1576) أن يحيد أعداء البلاد ثم قام بغزو أذربيجان في عام 1603 والاستيلاء عليها، ثم شيراز وأرمينية وأجزاء من أفغانستان ثم ضم العراق وكردستان. أصبحت مدينة أصفهان في عهده أهم مدن العالم التجارية. ثم جاء عباس الثاني وهو آخر الحكام الصفويين الأقوياء، ثم تقهقرت الدولة الصفوية اقتصادياً واجتماعياً بسبب عدائهم للطائفة السنية. زحف الأفغان بقيادة قبائل(الغلزاي) واستولوا على أصفهان وأعدموا الشاه حسين ، ثم تحولت بلاد فارس إلى مناطق ممزقة يحكمها الزند والأفشريون والأفغان إلى أن سيطر عليها القاجاريون فيما بعد .



لقوات القبائل السُّنية الأفغانية بعد وقوع خسائر فادحة كما دخلت القوات الروسية إلى إقليم قزوين، بينما أحكم العثمانيون قبضتهم على مناطق القوقاز. وتوقفت التجارة تماماً في الأعوام 1722-1725 ميلادية. أما ما تبقى من النظام الصفوي فقد آل إلى يد نادر خان قائد المقاتلين الأفشريين[1].

وفي العام 1736 تلقب هذا القائد نادرخان بلقب الشاه. وبالرغم من نجاحاته العسكرية، فإن تواصل حملاته الحربية أوصلت البلاد إلى حد الانهيار. ونجم عن اغتياله في العام 1747 انقسامات سياسية، وخلال عقد من الزمن برزت في الأفق عشيرتان قويتان: عشيرة الزند[2]، القابضة على زمام أمور الأقاليم الجنوبية وعشيرة القاچار التي بسطت سيطرتها على مناطق أذربيجان الفارسية وهم من القيزلباش -قبائل تركمانية- الذين سبق وأن كانوا حلفاء للصفويين.

البلاط والنقابات

لطالما أبدى التجار والرحالة من أمثال ماركو بولو إعجابهم وتقديرهم للمنسوجات الإيرانية الفخمة. فلقد بلغت نماذج وتصاميم الحرير والساتان اليزدية (نسبة إلى مدينة يزد الإيرانية) من الجودة حداً وصلت فيه إلى أن تعد هدايا وعطايا دبلوماسية يبعث بها يعقوب زعيم أحد الطوائف التركمانية (1478-1490) (أنظر دراسة ودز 1976) إلى السلطان العثماني. ومع البدايات الأولى للنظام الصفوي، غدا هذا النظام الراعي القويّ للصناعة والحرف وتعاظمت أهمية المراكز الصناعية والحرفية مثل قُمّ وصفا وتبريز في شمال البلاد وكاشان وأصفهان في جنوبها. ولم تستعد بعض مناطق النسيج كهُرمز وخوراسان سمعتها الذائعة التي كانت لها إبان القرن الخامس عشر، لكن المخمل (المنسوجات المخملية) الخوراساني ظل المنافس الرئيسي للمخمل الإيطالي الذي كان يصنَّع في جنوا الإيطالية في الثلث الأخير من القرن السادس عشر.

لقد أسس الشاه إسماعيل حوانيت النسيج والصباغة وشجع على تربية دود القز لإنتاج الحرير. إلا أن حالة العداء والتوتر التي سادت العلاقة بين الصفويين

---

(1) الأفشريون: قبيلة تركمانية كانت تقطن شمال شرقي الأناضول ثم دخلت كفصيل مهم في الجيش الصفوي (الصفويون من التركمان أيضاً) وحكمت في بلاد فارس وأفغانستان (1736-1796) وكان مقرهم مدينة مشهد الإيرانية.

(2) الدول الزندية ، هي دولة أسسها كريم خان زند- في فارس - عام 1750 حتى سقوطها في عام 1794، وكانت عاصمة الدولة هي مدينة شيراز.

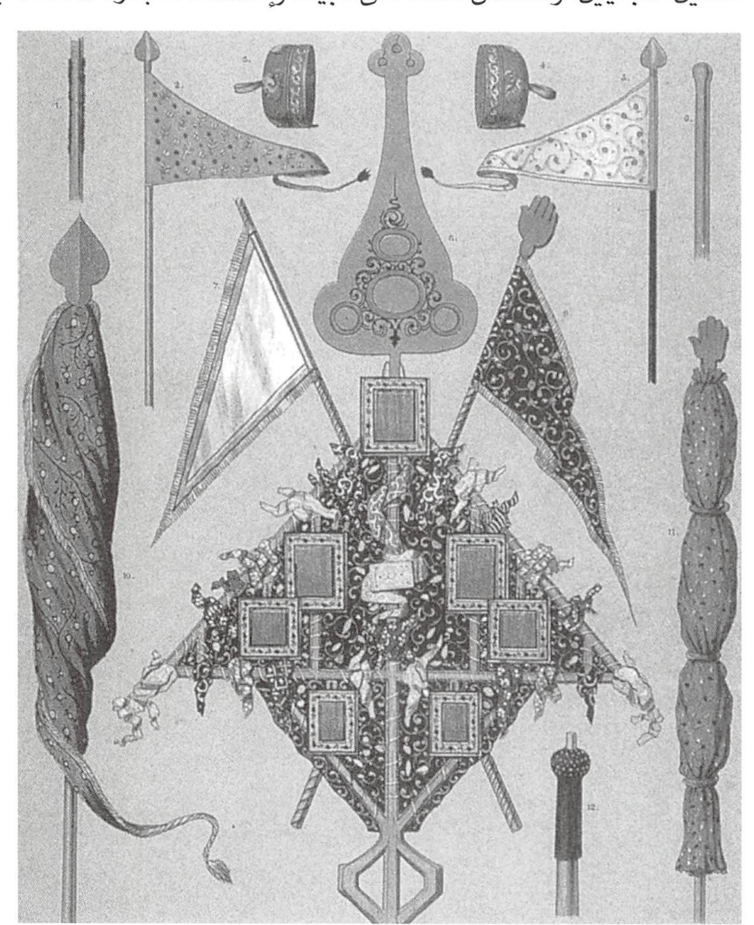


والسلطنة العثمانية أدت إلى مقاطعة اقتصادية أعاقت تصدير البضائع الإيرانية. وسعى عباس الأول، الذي تعلم في صدر شبابه حرفة النسيج، لحلحلة العقد والمشكلات الخاصة بصناعة النسيج حتى يتمكن من تمويل إعادة تنظيم قواته العسكرية. وتم استعادة أراضي التركمان القيزلباش المتمردين وآلت ملكيتها إلى الشاه. وفي العام 1598 باتت أقاليم إنتاج الحرير الرئيسة القزوينية في الجنوب تحت السيطرة التامة للصفويين. وقام النظام بإنشاء الفنادق وتعبيد الطرق لتيسير نقل البضائع. ووضعت تجارة الحرير قيد الاحتكار الملكي كما ورد في تقرير سجلته شركة الهند الشرقية عن ذلك في العام 1603 (انظر فيريير 1986 ص 457) كما يلي: طبقاً لأوامر الشاه المبجل عباس الأول يحظر على كافة الناس مهما كانت جنسياتهم ابتياع الحرير إلا من لدن الشاه وعلى جميع المنتجين جمع الحرير كله وجلبه إلى متاجره، ولقد أوفد الشاه أعوانه وخدمه وصحبتهم الأموال اللازمة إلى كافة الأنحاء حيث يتواجد الحرير ليبتاعوه من أهالي الريف.

رايات متعددة كانت تُرفع في مسابقات الروابط والنقابات بطهران في أواخر القرن التاسع عشر. والعَلَم - في وسط الصورة - المعين الشكل ذو الأشرطة القطنية المربوطة والمرايا هو علم نقابة الخزافين.



وكان الشاه يحصل على ثلث محصول الحرير ويحدد الحد الأدنى للأسعار بالنسبة للثلثين المتبقيين. وقد عمل الشاه على تثبيط وإضعاف التجارة الخاصة بفرضه





ضريبة تقدر بـ 12 «تومان» (أكثر من 919غراماً من الفضة) على كل حمولة من الحرير غير الحكومي الموجه للتصدير، كما فرض ضريبة واردات تقدر بـ 4 «تومان» على الحرير المجلوب من الخارج لمعالجته في داخل إيران (انظر ستينغارد 1975). وقد سَخرت الدولة الصفوية خبرة التجار الأرمن في أسواق الحرير الداخلية وفي عمليات التصدير لخارج البلاد عندما نقلتهم الدولة نقلاً جماعياً إلى مناطق قزوين وأصفهان. وحتى تخفف الدولة من أثر المقاطعة التجارية أعيد تسيير قوافل الحرير من استراخان إلى أوروبا تجنباً للمرور بمدينة «بورصة» العثمانية وبذلك تخففوا من رسوم وضرائب الطريق التي كانت تضيف 400 % على السعر الأصلي (انظر أندرسون1989). كما أبحرت بعثة دبلوماسية فارسية متجهة إلى لشبونة في العام 1603 وصحبتها 200 بالة حرير لمعرفة مدى إمكانية شحن الحرير على المراكب والسفن.

لقد بقي الاحتكار الملكي للحرير قائماً حتى العام 1629 حين أجبرت ثورات مربي دود القز وصناع الحرير القزوينيين الشاه على أن يلغي القرار. ولقد جاء على إيران حين من الدهر، كانت البلاد فيه ذات تعداد كلي للسكان لا يزيد على الملايين الثمانية، ثلاثة منهم يعيشون حياة بدائية، بينما كان أكثر الناس يعملون بنسج الحرير مفضلين ذلك العمل على أي صنعة أخرى، بحيث يسعنا أن نتصور أن أحد أحياء مدينة كاشان في ذلك الحين كان يضم بين جنباته ألف نول من أنوال غزل ونسج الحرير. وكانت الغالبية بين ورش الغزل والنسيج تلك ملكية خاصة وثمة بالمثل حوانيت للغزل والنسيج الملكي. وكان النساجون يعملون من جانبهم على تحديد عرض ونماذج الأنوال المستخدمة في الغزل والنسيج، لكن أمكن بالتفاوض الانتهاء إلى بعض القواعد والتنظيمات، إذ تطلبت الأقمشة والأنسجة الذهبية والفضية الفريدة من نوعها والتي أرسل ملك سيام في طلبها في العام 1713 تجهيزاً أكبر وأعقد للأنوال والمناسج المتداولة آنذاك وعاماً كاملاً من العمل على ذلك (انظر فلور 1987 / ص22).

لقد أسهم النظام النقابي في حماية العاملين في قطاع النسيج إلى حد ما من التضخم المتصاعد في السنوات الأخيرة من حكم الصفويين بحيث أدى ذلك إلى توازن الأسعار شهرياً وإلى إعادة النظر فيها بصورة كبيرة سنوياً. وفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت نقابات أصفهان الثماني من بين ثلاث وثلاثين نقابة كبرى (انظر كيفاني 1982)، إذا استثنينا نقابات الحائكين والخردواتية، منغمسة بقوة في شؤون المنسوجات. وهذه النقابات تضم العاملين بنسج الأقمشة الذهبية (الزاريبافان)وكل منهم يعمل تحت إمرته من عشرين إلى ثلاثين عاملاً، ومطرزي



خيوط الذهب والفضة (الجولباتون والناقدا- دوزان)، وتجار الأجواخ الذين يتعاملون في الشيلان والخيام والأقمشة الصوفية، صباغي النسيج، نقاشي الأنسجة، نساجي القطن والصوف، صانعي الخيام وسروج الخيل، بائعي الأشرطة المجدولة المزينة وأخيراً العاملين في صناعة سجاجيد وبُسُط الصلاة وسمَّار الحصُر. وكان لكل نقابة العَلَم الدال عليها والشارة المميزة لها، وغالباً ما كان لأهل الطائفة والمهنة المعينة لغة خاصة لا يعرفها سواهم. ومما آثار استغراب شاردان (1711 - مجلد 2)، وهو رحالة وحرفي فرنسي من أواسط القرن السابع عشر، غياب وظيفة العامل المياوم في عُرف النقابات المختصة بحرفة نسج الأصواف آنذاك التي كان بديلها (أي وظيفة العامل المياوم) بالأحرى هو «الموزدار» أو ما يعرف بنظام العامل الأجير.

وكانت نقابات كاشان وأصفهان تزودان البلاط الصفوي بألبسة معينة دون مقابل، لكن المدد الأكبر للبلاط الملكي كان يرد من الحوانيت الملكية (بيوتات السلطنة أو الكراخانات) القائمة في نطاق القصر الملكي والمنتشرة في عواصم الأقاليم، والتي تعمل جميعها بإنتاج الأنسجة الفخمة لإشباع طلب البلاط الملكي من ناحية ومن ناحية ثانية للتصدير للخارج سعياً وراء تحقيق الربح. ومنذ أن تولى الشاه عباس الحكم في البلاد خُصصت ميزانية سنوية تقدر بـ 14 % من إجمالي الإنفاق الحكومي للصرف على تلك الحوانيت التي كان يضطلع بمسؤولية الإشراف عليها موظفان كبيران من البلاط الملكي كما كان كل منها تحت إمرة مُشرف ذي حيثية ورئيس عمال من ذوي الخبرة، وإلى هذا الأخير ترجع مسؤولية اختيار نماذج وعينات الأقمشة والأنسجة (انظر كيڤاني 1982). وكان الحرفيون أنفسهم على الأغلب غير فارسيين من حيث الجنسية، وغير مسلمين من حيث العقيدة، وكان البعض منهم أجنبياً، وغالباً ما كانوا من أسرى الحروب. ولما كان مستخدمو الحكومة يقدرون على الأغلب بـ 5,000 مستخدم، فقد كانوا يتلقون المؤن وينزلون في أماكن للإقامة، وتصرف لهم الملابس وإعانات البطالة والمرض وإعادة نظر في قيمة الراتب كل ثلاث سنوات ويطبق عليهم نظام للمنح والهبات. وكان يطلق على هؤلاء اللفظ الفارسي «دارباستا» بما يعني أن هؤلاء الحرفيين الملكيين يحظر عليهم بتاتاً القيام بأي عمل خارج نطاق الحوانيت الملكية، وبالفعل لم يكن ثمة أي رابطة تربط كبار عمال الحوانيت ونظرائهم في النقابات الحضرية والمدينية. ومع ذلك، فإنه وفي غضون النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ هذا النظام في التداعي والانهيار وكذلك الدكاكين التي مرت هي الأخرى بالعديد من التحولات. وبنهاية القرن توقفت ورش وحوانيت الصباغة الملكية وبعض مصانع الحرير عن العمل والإنتاج. ومنذ ذاك الوقت فصاعداً، آلت صناعة نسج الأقمشة ذات الخيوط الحريرية والذهبية والفضية وكذلك صناعة المخمليات



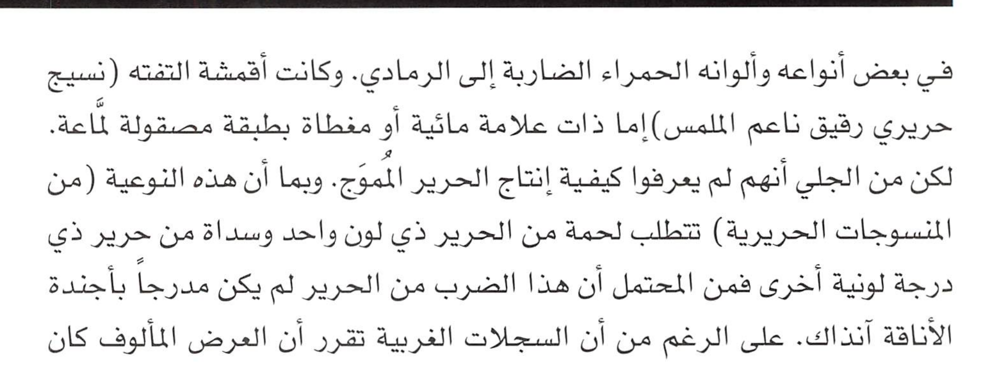
والسجاجيد وكافة أعمال الصباغة إلى القطاع الخاص واقتصر دور القصر الملكي على تزويدهم بالمواد الخام.

أهمية الحرير

مع بداية القرن السابع عشر بات الحرير هو السلعة الرئيسة في التجارة الإيرانية. وبالرجوع إلى الوثائق التجارية والدبلوماسية يتبين أن الناتج الإجمالي للحرير يبلغ في عام 1618 حوالي 1.3 مليون كيلو غرام، يُحتجز ثلثه للاستخدام المحلي في نسج المنسوجات والسجاد. وما إن مرت خمسٌ وعشرون سنة تقريباً إلا وزاد إنتاج الحرير بنسبة 50 % (خمسين في المائة) وبلغ وزن ناتجه الإجمالي ما يزيد على 2.7 مليوني كيلو غرام في العام 1670ميلادية. وكان ثمة أربع فئات جودة لغزول الحرير، وكان أعلاها قيمة وأغلاها سعراً هو حرير «شارباف» وأدناها قيمة وأرخصها ثمناً هو خام حرير «شريڤاني» المستخرج من الشرانق المتكسرة والمعروف في إنجلترا باسم أرداس (وهو في الأصل اسم بلدة من بلدات جورجيا). وتحتوي السجلات المعاصرة على معلومات مثيرة وإن كانت تثير من الأسئلة أكثر بكثير مما تقدم من إجابات تشفي الغليل. فثمة المشكلات المألوفة المتعلقة بالمصطلحات، والنقرحة الأوروبية (نقل حروف لغة إلى حروف لغة أخرى أثناء الترجمة)، وأزمنة الحوادث والأعمال في الماضي والحاضر، مما كان يتسبب في إحداث تشويش إضافي لدى كُتاب لا ينتبهون أحياناً للفروق بين (على سبيل المثال لا الحصر) كلمة «شارباف» بمعنى غزل وكلمة «زاربافت» بمعنى القماش الفخم، أو بين كلمة «داراي» (المأخوذة من اسم الإمبراطور داريوس الفارسي) بمعنى الأحمر، أو الحرير الأحمر المرقّش، وكلمتي «دورو» و«دو-رويا» اللتان تعنيان الحرير (ذي الجانبين) وكلمة «دو-رانچي» أي الحرير (ذي اللونين).

ويذكر تقرير لشركة الهند الشرقية كتب في العام 1618 (انظر فيريير 1976) أن القماش المخملي اليزدي والكاشاني كان مطروحاً «بكل الألوان والأسعار» للبيع، لكن مما يثير الحنق أنه يغفل ذكر أي وصف فني أو تصميمي كان يمكن أن يعين على التمييز بين صناعة كل مدينة. وفي القرن العشرين أرجع بعض المؤرخين ومن بينهم إيكرمان (في تقرير أعيد نشره عام 1964) أنواع الحرير والمخمل الباقية إلى اليوم في إيران إلى مراكز إنتاج صفوية عديدة، لكن الدراسة افتقرت إلى الأساس العلمي الصحيح. وبعيداً عن نسج المخمل وطبقاً للمصادر الأوروبية فإن ورش يزد وكاشان كانت تنتج أقمشة الساتان التي تضارع الساتان الإيطالي «لوكا»

تفصيلة من أحد الأوشحة، والأرجح أنه يعود إلى إيران في العهد الصفوي، القرن 16-17 ميلادية. ولم تكن الموضة هي السبب الأوحد لإقبال الناس علي ارتداء مثل هذه الأوشحة المزينة وانتشارها حتى في أوروبا الشرقية وبلاد المغول في الهند ولكن لجودة صناعتها بالمثل (سمبردج، ت 48-1912).



في بعض أنواعه وألوانه الحمراء الضاربة إلى الرمادي. وكانت أقمشة التفته (نسيج حريري رقيق ناعم الملمس) إما ذات علامة مائية أو مغطاة بطبقة مصقولة لمَّاعة. لكن من الجلي أنهم لم يعرفوا كيفية إنتاج الحرير المُموَج. وبما أن هذه النوعية (من المنسوجات الحريرية) تتطلب لحمة من الحرير ذي لون واحد وسداة من حرير ذي درجة لونية أخرى فمن المحتمل أن هذا الضرب من الحرير لم يكن مدرجاً بأجندة الأناقة آنذاك. على الرغم من أن السجلات الغربية تقرر أن العرض المألوف كان



26 بوصة (66 سم) والطول 6¾ ياردة (6،17 م)، فإن ما تبقى من حراير وخاصة المخمليات أعرض من ذلك إلى حد لم تكن المخمليات الفارسية المتبلرة تلقى رواجاً في السوق الإنجليزية. ولم يعرف أحد إن كانت تلك المخمليات هي المزينة بالنماذج الكبيرة (فيريير 1976) أم كان ذلك إشارة إلى المخمل المضلع المطرز بغرزات ذهبية أو فضية محبوكة معكوسة فوق سطحه، أو أن المقصود هو المخمل ذو الترابيع اللماعة المخيطة بخيوط ذهبية تخلب الألباب.

وجدير بالذكر أن حرير «زاربافت» السخي الخامة العالي التكلفة كان متاحاً للبيع في أكثر من 100 صنف غير مسماة أو مصنفة على الدقة، وكان يمكن للتجار الأجانب المفاضلة والاختيار بين الأطوال المنسوجة في أصفهان أو كاشان أوخوراسان. وبالنسبة لما ورد عن شاردان (1711، المجلد 1، ص 215) فلا مراء في كون كاشان الأفضل تصنيعاً لأحسن المنسوجات الحريرية. ولقد كانت ثروة كاشان وخوراسان وحياة الناس فيهما تقوم في الأساس على تصنيع الأقمشة الحريرية، والمقصبَّة والمطرزة بالذهب والفضة. وليس ثمة بقعة أخرى في بلاد فارس سوى كاشان وضواحيها حيث يُصنع أكثرية الساتان والمخمل والتفته وحرير العتابي (العتابي نسيج حريري مموج أو مخطط) والدمقس والحرير المحلى بالرسوم الزهرية والنباتية والحرير ذي الخيوط الذهبية والفضية.

ولقد اشتهرت كاشان بإنتاج حرير النطاقات والأوشحة والأحزمة الحريرية بمقاس طول يتراوح بين 4-5 أمتاراً وبعرض يصل إلى 60 سم. وطبقاً للتقارير فإن نماذجه كانت مصممة بحيث يظهر عند طي ولف الوشاح (أو النطاق أو الحزام) أنه يتكون من نسيجين مختلفين متمايزين، الأول مخطط والثاني ذو أشكال نباتية وزهرية. في حين تُزين أطراف الوشاح أو النطاق أو الحزام رسوم نباتات وأزهار متكررة ومتباعدة على حين يحدد باقي النسيج بشرائط أفقية ضيقة حاملة داخلها عناصر زهرية ونباتية متموجة أو صفوفاً من أشكال الأوراق النباتية. أما نماذجه الأكثر فخامة فتأتي الأرضية فيها من خيوط الذهب أو الفضة بسداة من سبع أو أكثر من خيوط الحرير ولحمتين أو ثلاث من كل لون. وكانت هكذا أوشحة تثمن عالياً في أرجاء آسيا وأوروبا الشرقية وعندما تزايد الطلب على الإنتاج الفارسي منها خلال القرن الثامن عشر أسس الأرمن مصنعاً لها في كل من إسطنبول وروسيا وبولندا.



منسوجات البلاط الملكي

تبنى الحكام المسلمون الأوائل من الصفويين لوناً ملكياً أحمر له شكل مميز







تفصيلة من رسم منمنم في ملحمة الخمسة للشاعر «نظامي» (تبريز في قرابة العام 1501-1510 ميلادية) ويظهر في الرسم تاج الشاه إسماعيل الصفوي بالعمامة ومن دونها. وباعتباره غطاء رأس الدراويش المتصوفة فإن هيئة التاج وتفاصيله ذات دلالات دينية. (إسطنبول. 762 هجرية).

لغطاء الرأس كما حدده حيدر زعيم الشيعة الصفوية قبيل موته بقليل في العام 1488ميلادية. وكان تاج الملك حيدر والنموذج الذي أقره الشاه إسماعيل الصفوي «ذا اثنتي عشرة طية، بسطح منتفخ كبير وعنق طويلة ضيقة، يشبه إلى حد بعيد شكل القوارير الشائعة في لانغيدوك وبروڤانس» (انظر أوليريوس 1669، ص 235) مما حدا بالناس إلى تسمية أنصار الصفويين بالقيزيلباش (أي ذوو الرؤوس الحمراء). وكانت الاثنتا عشرة حشوة التي يأخذ عرضها في التناقص ابتداءً من الحافة الطرفية لينتهي بذؤابة طويلة ترمز إلى اعتقاد معتمرها ومناصرته للمذهب الشيعي الاثني عشري في حين ترمز قمة التاج الطويلة إلى محور العالم أو الزعامة الروحية للأئمة. وقد تعرض الكثيرون بالوصف للمواد الخام المستعملة في أغطية الرأس تلك، بيد أن ثمة نموذجاً تالفاً اكتشفته في العام 1970 بعثة أثرية في موقع يدعى رباطي شرف (انظر كياني 1981) وتم توصيفه بالخطأ على أنه جزدان (كيس كانت توضع فيه النقود). لكن هذا الكشف برهن على أن تيجان أوائل القرن السادس عشر كانت تصنع من حشوات قطنية مغلفة بالحرير الأحمر المصبوغ على الأرجح بصبغة الفُوَّة (جذر نبات صبغي ذي لون أحمر يتراوح في لونه بين معتدلٍ وقانٍ) التي كانت تنمو بغزارة في إقليم أردبيل. وحول هذا التاج كان معتمروه يعصبون على رؤوسهم لفافة عمامة بيضاء أو ملونة.



وقد اتفق المؤرخون على أن الشاه هو الآخر كان يرتدي ثياباً حمراء، لكن الأرجح أن للون هنا دلالة سلطوية تشير بالأحرى إلى نوع مزاج الحاكم (انظر جورج مانوارنغ في دراسة روس 1933 ص 221). كان المحيطون بالملك يخمنون مزاجه بما يرتديه من ملابس يومية، فإن كان يضع اليوم ثياباً سوداء فإنه ولا ريب مكتئب مهموم ولطيف وادع، وإن ارتدى الأبيض أو الأخضر أو الأصفر أو أياً من الألوان الخفيفة الأخرى فإنه في مزاج المرح والانشراح، أما إن لبس ثياباً حمراء فعلى كل حاشية البلاط أن تخافه وتخشاه، إذ لن يمر اليوم دون أن يأمر بقتل أحد، ولقد تواصل الربط بين الموت الفوري وارتداء الثياب الحمراء حتى منتصف القرن التاسع عشر. وكان ثمة تشريعات مالية تدعو اليهود أن يضمنوا ثيابهم ما ينم عن الشعور بالخزي والعار. وكان الأسود، الذي هو لون الحداد والثأر هو لون ثياب أهل البلاط كلهم خلال شهري رمضان ومحرم، وهما شهران ذوا أهمية خاصة ومغزى خاص لدى الشيعة، وكذلك في أوقات أخرى من العام تعبيراً عن الأسى العميق. وكان لما أن هزم الجيش العثماني الشاه إسماعيل في تشالديران في العام 1514 أن لبس السواد وأمر بصبغ كل رايات الجيش باللون الأسود وأن يضاف إليها شعار يتلخص في كلمة واحدة هي «القصاص» (انظر ساڤوري 1980).

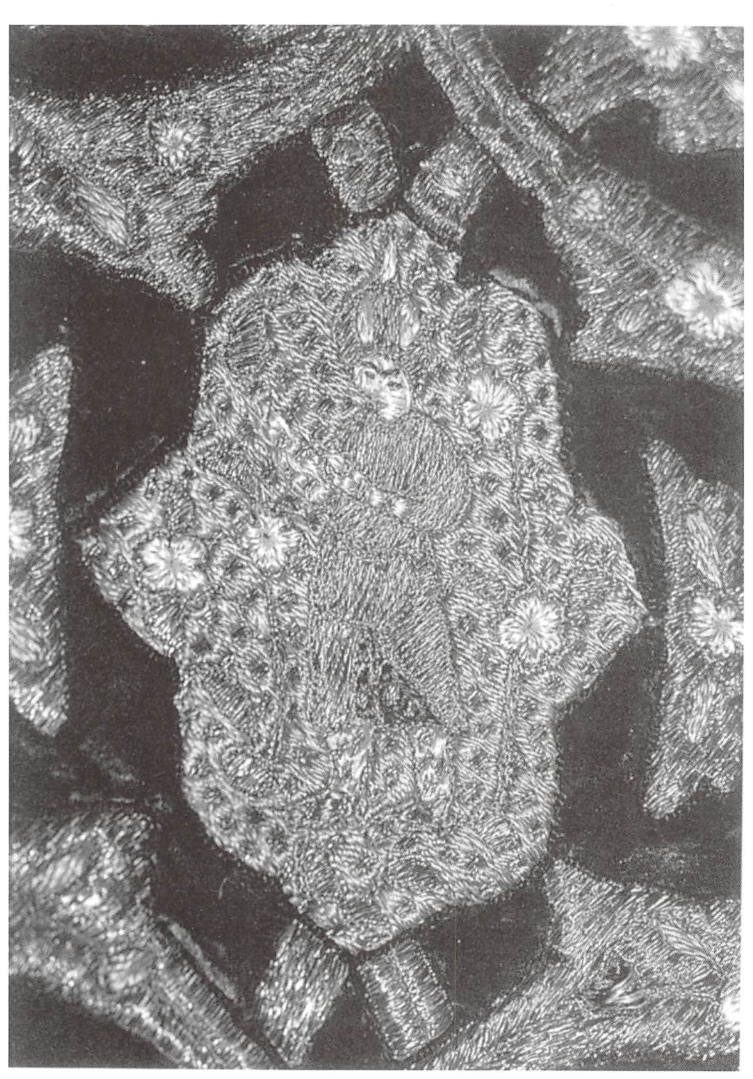
وعلى عكس العثمانيين لم يكن الصفويون ينظرون بارتياح وتقدير للون الأخضر، ولقد أذكى هذا الاتجاه لدى الصفويين الشعور الثوري في صفوف القادة الأفغان – خلال القرن الثامن عشر – الذين كانوا يسعون للحظوة بموافقة المكيين السنيين على تمردهم على سلطة الشاه الشيعية (انظر كرسنسكي 1728، الجزء الأول). علاوة على ذلك فقد صور الفنانون في مطلع العهد الصفوي والملحقون بالبلاط الملكي بعض كبار الموظفين بالبلاط وهم يرتدون ثياباً مزينة بصورة متقنة في الجزء المحيط بالعنق أي الياقات. وكانت الياقات من هذا القبيل والمعروفة اليوم بإسم «الياقات الحاجبة» لمشابهتها لياقات أسرة منغ الملكية الصينية (1368–1644) من حيث زخارفها، وكان لهذه النوعية من الياقات تاريخ طويل في المنطقة طبقاً لما نراه من الصور الزيتية المرسومة في تلك الفترات. وثمة نموذج لثوب فائق، قائم الآن بمتحف الفن الشرقي بموسكو مطرز بخيوط الذهب والحرير الملون. وتتشكل وحدات هذا الثوب، من أشكال لرسوم نافرة لا تأخذ وضعاً مقبباً وموزعة توزيعاً يثير نوعاً من الترديدات على الأشرطة وبروزات القماش المخملي الأخضر القاتم، ويقال إن هذا الثوب كان هدية من الشاه محمد خودابانـدا (1578–1588) إلى السلطان العثماني في العام 1583، وهذا الثوب مستقر الآن في متحف الطوبكابى سراي بتركيا.



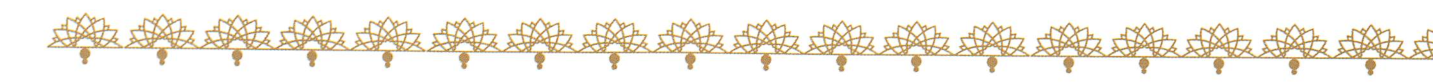
لقد كان البلاط الملكي الصفوي غارقاً في فخامة المنسوجات إذا ما قورن بجاره العثماني. فقد تواتر أن الشاه طاهماسب كان يبدل أثوابه خمسين مرة في اليوم، وعند وفاته في العام 1576، وباستثناء العمائم، عثر في خزانات ثيابه الملكية على 30 ألف قطعة ثياب ومائتي حمولة من قطع الحرير. وكشف كهذا لم يكن نادر الحدوث، فالكتانيات (الملابس الكتانية) والقطنيات والحريريات من الملابس وقطع الثياب الأخرى التي اقتناها الشاه حسين (1694-1722) كانت كفيلة بإلباس جيش قوامه مائة ألف من الرجال. ولقد كان دولاب (أو خزانة) الثياب الملكية، الذي هو عهدة ومسؤولية «صاحب چام ركاب خانة» أي متعهد خزانة الثياب الملكية يفرغ مما فيه كل سبع سنوات وتحرق محتوياته لاستعادة ما في الخيوط المعدنية من ذهب ومن فضة. وهكذا فإن آخر غربلة لخزانة الثياب الملكية الصفوية أسفرت عن عمل سبيكة ذهبية وفضية استغلها نظام الزَنْد في إنشاء قوة عسكرية قوامها 25000 رجل.

تفصيلة من زخرفة أبلكية أو الزخرفة عن طريق الأبلكة (خياطة رسوم من قماش وإلصاقها على قماش آخر) على ثوب من المخمل الأخضر الداكن، مسجل على أنه هدية أرسلها الشاه الصفوي محمد خوداباندا إلى السلطان العثماني في العام 1583. (إسطنبول، 13/ 2088).





وكانت احتفالات النيروز (رأس السنة الفارسية) تتميز بالعطايا الملكية من المنسوجات لأفراد الحاشية وأعضاء البلاط الملكي والموسم السنوي المعهود لمنح الخلع الذي كان يلي احتفال رأس السنة. ولمعرفة التقدير الدقيق لطلبيات ثياب التشريف وصنوف الخيوط المعدنية يمكن الرجوع إلى كتيبات إدارة البلاط المعروفة باسم «تذكيرات المُلك» المكتوبة في عام 1725 ميلادية. كان الأمر الشاهنشاهي في إهداء الخلع يسجله الوزير المسؤول ويمرره إلى الوالي المختص الذي يقوم بدوره في جمع القماش من الورش المنتجة. ذلك أن عملية القص والتفصيل الفعلية كانت تجري داخل قسم التفصيل الملكي (قيشاشي – خانه) في ساعة ميمونة الطالع سبق وعَيَّنها مُنجِّم البلاط الملكي. وكانت الثياب الذهبية حكراً على كبار الموظفين من رجال البلاط والدولة، أما أصحاب المراتب الأدنى فكانوا يتلقون الثياب الساتانية والحريريات بأنواعها والتفتاهات المموجة وربما القطنيات فقط.



فقد أهدى البلاط الملكي إلى وفد قادم من هولشتاين بألمانيا في العام 1637 أثواباً وقماش عمائم وما يزيد على مائتي قطعة من أفخر أنواع الحرير بما فيه الساتانات والدمقسيات (انظر دومانس 1890). وحتى في العام 1746 الذي تردى فيه اقتصاد إيران ترديا كاملاً كان توزيع الخلع الملكية قد بلغ 12،000 قطعة.

قطعة حريرية (45،5 × 28،5 سم) لسداة مستوية بزخارف منقوشة من القرن السابع عشر. وثمة انحراف طفيف في السداة يأخذ شكل الحرف Z، والنقش الرئيس، والوحيد اللحمة ليس به أي انحراف أو ميل يمكن للعين أن تميزه، في حين أن المعدن ملتف على صورة حرف S فوق عقد غائرة في قلب الحرير وآخذة شكل S هي الأخرى. (واشنطون. دي سي، 3. 103 أ).



الألوان والنماذج

يقول ريتشارد هاكلايت (1903) متذكراً أحد التجار الإنجليز في العام 1579: «إن في فارس ألواناً لا حصر لها للحرير»، وبُعيد ذلك بنحو خمسين عاماً سجلت شركة الهند الشرقية في مستنداتها بعضاً من الألوان التي كان الفارسيون مولعون بابتياعها كالأحمر بأنواعه والناريات، والبوبينغاي (الأخضر الببغائي)، الأصفر التِبّي، الأزرق الأرنبي، القرنفلي، البرتقالي، الخوخي، والأرجواني الباهت والرمادي الباهت. وعلى الرغم من أن الكثير من الحرير الصفوي قد بهت وتلاشت ألوانه (على عكس الأنسجة العثمانية)فلا يزال واضحاً أن الألوان الساطعة ذات التحديدات القائمة القوية كانت هي الملامح السائدة في صناعة الحرير بالقرن السادس عشر، ثم بتوالي السنين دخلت الألوان الفاتحة كالقرنفلي السالموني، والأخضر الباهت والأزرق الشاحب والتي كان غالبية الناس يفضلونها بتحديدات أقل حدة وصرامة عن ذي قبل. وأصبح اللون النفطي - (المسمى باسم بترول باكو)- صيحة في أوائل القرن السابع عشر، ويبدو أنه لم يبق نموذج من نماذج هذا اللون محفوظاً حتى اليوم. ولدمج هذه الألوان والوصول بها لحد اللمعان كان يتم استخدام عدة أنسجة يصل ما بها من سدايات إلى عشرة (لا يتم تشغيلها بصورة مستمرة) وقد ذكر شاردان (1711، مجلد 2) أنه قد رأى بأم عينيه ما يربو على الثلاثين مكوكاً بأنوال يعمل عليها ستة نساجين.





صورة شخصية للسير روبـرت شيرلي 1622 رسمها فان دايك على ثـوب الخلـعـة الملكيـة عـنـدمـا كـان مـبـعـوثـاً صفوياً إلى بلاط سانت جيمـس بـلـنـدن. وفـي ذلـك الـوقـت استبدل تاج الشاه إسماعيل في الدوائر الملكية بعمامة ضخمة. (بيتورث).



وثمة قطعة نسيج لامعة نموذجية من العهد الصفوي ذات خلفية من الساتان والتويل المدمجين وبعرض يصل إلى 68سم. ويختلف هذا القياس اختلافاً هيناً عن المقاسات الواردة بسجلات شركة الهند الشرقية كما هو الشأن أيضاً بالنسبة لمتوسط عرض المخمل الذي كان يبلغ (72 سم). كان المُخْمل الصفوي يحمل لونين إلى ثلاثة ألوان في زئبر السداة، أما النماذج المتقنة فكانت تتضمن نحو ثمانية ألوان، بإضافة خيوط الذهب أو الفضة للتقصيب أو بدونها، كأشكال نباتية أو مجرد خيوط، وأحياناً بالغرزة المعكوسة لعمل نموذج مضلع. ولم يكن محتماً على زئبر السداة أن يقطع المسافة الطولية للنول كله، وكان بوسع النساج أن يستمر في عمل لون وأن يقطع العمل في لون آخر كما يتطلب النموذج الموضوع. ومن هنا فإن ظهرية المخمل الفارسي في تلك الآونة كان لها مظهر الخليط اللوني بالرغم من متانتها ونسيجها المنتظم على العكس تماما من المخمل العثماني من هاتين الناحيتين. كان زئبر السداة الخاص بالمخمل الصفوي يتكون عادة من سداتين زوجين مما يسبب شدة متزايدة ينتج عنها نعومة ملمس للنسيج محسوسة ومتقنة. وفي بعض النماذج كان زئبر السداة مصمتاً صلباً يغطي السطح كله بصورة متماثلة، وفي نماذج أخرى كان أجوف خالياً ليشف عن القاعدة الساتانية. وكان ذلك في حد ذاته يؤمن وجود سطح ناعم لماع ولكن وكما لاحظ سونداي (1987) فإن النساجين الصفويين غالباً ما كانوا يضيفون ملاحق لُحمية من الخيوط المعدنية. إن ذلك الاستعمال للسطح المخلي أو المفرغ نلاحظه في المخمل المغولي الهندي لكن ليس على نطاق واسع في المخمل العثماني باستثناء بعض من المخمل المصنف على أنه عثماني مبكر حيث تبدو حواف القماش أو وحداته المتكررة مجوفة أو «مخففة» النسيج.

وعلى أية حال، فإن تضمين الوحدات المصورة المتكررة لبشر وحيوانات هو ما يميز على الفور الحراير المعدة للألبسة والمخمليات والسجاجيد الصفوية عما يناظرها من منسوجات عثمانية. وبوسع القارئ أن يقرر ما إن كان التعليل بأن الشيعة الاثني عشرية تسمح بمثل ذلك التصوير على حين أن السنة الحنفية العثمانية تنكره في مذهبها، هو التعليل المناسب أم لا. لقد اعتقد أحد رحالة القرن السابع عشر وهو بيترو ديللا ڤالي (1663) أن تلك الصور المنسوجة كانت تصنع في كاشان، لكن أوروبياً آخر من الرحالة هو «دومانس» اعتبرها صناعة أصفهانية. لكن الأمر الذي لا خلاف عليه هو مماثلتها الوطيدة للصور الموجودة في المخطوطات المعاصرة. فالنسب السائدة، والأوضاع التي يتخذها البشر فيها وتفصيلاتها وكذلك أشكال الحيوانات والطيور التي استخدمها فنانو البلاط الملكي الفارسي نُقلت بمنتهي الدقة والأمانة إلى ثنايا هذه الأنسجة الفخمة، وأحياناً ما كانت تُوضع على خلفية ذات



لون واحد خالية من أي سياق لكنها وعلى العموم كانت تنتظم في سلك خلفية محددة.

ومن اللافت أنه وعوضاً عن استلهام الأصول التركمانية للأسرة الحاكمة ولأنصارها من القيزلباش (ذوو الرؤوس الحمراء)فيما يخص هذه المنسوجات الفخمة، عمد المصممون الصفويون إلى الرجوع لاستلهام الأساطير الفارسية والأدب الفارسي من أمثال الشاهنامة ومنظومة الخمسة الشهيرة في الشعر الفارسي. وفي نموذج من القماش الحريرى ذي الطبقتين تحمل الأشرطة العمودية رسوماً موجزة تصور مشاهد من تلك القصص الشهيرة: فثمة القصة التي جاوزت بشهرتها الآفاق لليلى والمجنون، وقصة رؤية كسرى لمحبوبته شيرين، وقصة فشل زليخة في إغواء يوسف (النبي يوسف ابن النبي يعقوب). وكان من السائد تصوير مشاهد الصيد والقنص (فثمة قاتل التنين، وثمة الصياد القناص، وثمة الفارس الذي يقتاد أحد السجناء) وثمة مشاهد الاحتفال والاستجمام وما يناسبها من شعر فلسفي وديني.

وتشير مجموعة من المخمليات ذات تواريخ عديدة إلى ملمح الترديدات الصغيرة البسيطة. ويرجع غياب الإيقاع والحركة في تنظيم الوحدات المتكررة، والتي لم تكن سوى صف من الأشخاص الجالسين أو خيالة يتناوبون الظهور مع صف من الأشجار، إلى كون هذه المخمليات من إنتاج السوق وليس البلاط الملكي. إن تكرار الوحدات في الحرير المصقول اللماع والأقمشة المخملية إنما قُصِدَ من وراء تصميمها تحجيم قوة تأثير ما هو نسيج عمودي وما هو نسيج أفقي. وأحياناً ما كانت الوحدات المتكررة تتناوب وإن بصورة معكوسة في وحدات وصفوف كما هو الشأن في منسوجات الحرير التي تتضمن الوحدة المصورة لقاتل التنين. وفي بعض الحالات الأخرى كان النساج يتلاعب بالوحدة المتكررة حتى ليبدو وكأنها ذات «أوجه» أربعة مختلفة. إن الترديدة الكاملة قد تصل إلى ما يزيد على مترين طولاً وقد تملأ عرض النول بالكامل أي 72 سم (انظر سونداي 1987).



مُركَّب حريري من التويل (103× 82سم) يشتمل علي زهور السوسن وأزهار الخشخاش، نهاية القرن 17، بواكير القرن 18، السداة الرئيسية الرابطة هي علي شكل العقدة Z، بينما اللحمة التي تجيء على صورة ألوان ثلاثة ليس لها عقدة ملحوظة، مع لفتين على شكل حرف S من الذهب والفضة غائرتين في لب الحرير علي شكل عقدة S (ليونز، 30157).

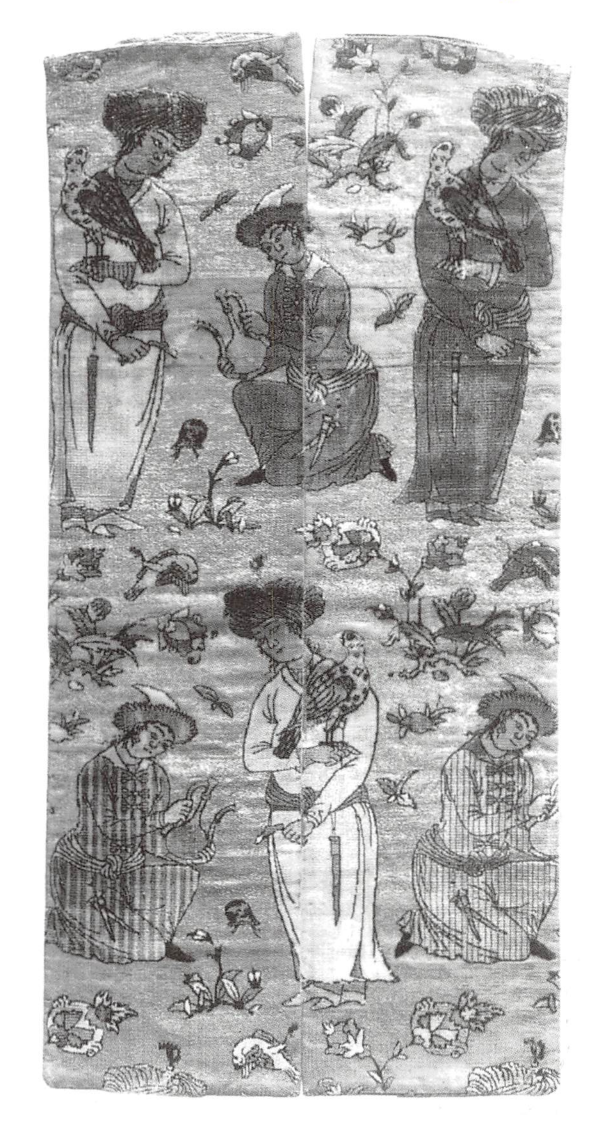




يحمل العديد من هذه النسجيات والأقمشة الفخمة اسم شخص في موضع ما ضمن نسيج القماش. وثمة ما يربو على الاثني عشر اسماً لوحظ أنها مسجلة على العديد من النسجيات، فهناك «عبد الله» الذي يظهر على قطع من الحرير اللماع وعلى مخمليات وعلى أقمشة مبطنة، وكذلك ثمة توقيع «الخواجة غيّاث الدين علي يزدي». ومن بين الأقمشة الثلاثمائة والخمسين التي أهداها الشاه عباس إلى الإمبراطور المغولي «أكبر» (1556 – 1605) كان ثمة خمسون منها تحمل توقيع غياث الدين واسمه. وهناك اسم آخر هو «شافي» ومعلوم أنه ابن فنان البلاط الشهير رضا عباسي (توفي في العام 1635 أو 1636). تلك الرابطة وهذه العلاقة الوثيقة بأساليب وطرائق العمل في المخطوطات الملكية وصقل التصاوير في تلك الحقبة ترجح أن التوقيعات تشير إلى مصممي الأنسجة وليس إلى رئيس النساجين أو وكيل الأعمال.

مقاس اللوحة أسفل الهامش هو (68 × 16.5 سم). هذان نصفان متممان لوثيقة مخملية صفوية رسمية، أرسلتا إلى البلاط الدنمركي أواخر القرن السابع عشر، ويوحي تصوير مدرب الصقور والخادم الراكع بأنه من أعمال فنان البلاط الملكي رضا عباسي. (كوبنهاغن، د 1227).





ثمة موضوعات وطرائق أثيرة عند الصفويين كان ظهورها يتكرر كثيراً في المنسوجات كالحدائق والزهور والنباتات. وأحياناً كانت رؤوس الأزهار يتم تصويرها وقد تفتحت تفتحاً كاملاً وتدلت فوق لفائف منتظمة متسلسلة من الأرابيسك (النسق العربي في الزخرفة) المنسابة البديعة، لكن التصميم الأشيع كان يتخذ صورة عسلوج أو غصن مستقل يتكرر على شكل صفوف من الفسائل ونباتات بعينها. وصعوداً من الأوراق الرقيقة بقاعدة العسلوج أو الغصن يرتقي جذع ناحل في انحناءة صاعدة ليمنحنا رأساً كاملة متفتحة تارة لنبات الخشخاش أو لوردة أو لسوسنة. وكثيراً ما نلحظ وجود برعم مكمم وزهرة متفتحة في مظهرهما الجانبي بما يعطي الاتزان للموضوع اللا متناسق الذي يحتوي أحياناً على الطيور والحشرات الهوّامة. ولتقوية أرضية الحراير غالباً ما تستخدم الخيوط المعدنية كسداة إضافية. وفي بعض الأحيان يتم عمل أشكال رقيقة على هيئة مُعينات وذلك باستخدام نسيج التويل، وفي مواضع أخرى فإن الخطوط المدموغة الموسومة بالكي تعطي انطباع الورب أو التعاكس كما لاحظ السيد ويلز (1883، ص 191) الذي كان مقيماً بإيران في الربع الثالث من القرن التاسع عشر: «وهذا ما يفعله (الأوتوكاش أو الكَوّاء) بوسمه وكيه للقماش بأحرف مكواته، ذات الصندوق الصغير الحديدي المعبأ بالفحم الحجري والتي لا تعدو أن تكون قضيباً حديدياً محمياً. ويقوم الكَوّاء بالوسم فوق جرّة كبيرة يحجزها بين ركبتيه». ويرتبط بذلك ما نراه من



نماذج ضيقة تضم داخلها نباتات مزهرة كل واحدة قائمة بذاتها، وهو موضوع تداولته وعملت عليه بانطلاق أكبر أيدي مصممي السجاد المعاصرين.

تفصيل من قماش حريري مبطن، (32 × 17،5سم) القرن 16. نسيج مستو، وتكرار غائر لثلاثة نماذج مرسومة: «يوسف وزليخة، كسرى على ظهر حصان ومعه شيرين وأخيراً ليلى والمجنون الناحل الجسم» ومكتوب ما يلي: «نم هانئاً ولسوف تنتشر من روح محبتنا أجمل الأخبار». (لندن، 5 -1985 OA-4.1).

الإنتاج الأفشري

كما سبق أن ذكرنا في موضع سابق فإن الألوان الأخاذة في الحرير والمخمل المنقوش قد استُبدلت بألوان ذات درجات أهدأ وذلك في الهزيع الأخير من حكم الصفويين. حتى النقوش ذاتها بدا وكأنها تغيرت بعض الشيء إلى حد أن مؤرخي النسيج وفنونه المحدثين قد أرجعوا الأقمشة إما للصفويين أو للقاجاريين، لكن ثمة





الصورة في صفحة 225 عبارة عن حرير فاخر لماع بخيوط الذهب (64 × 17.5 سم)، أوائل القرن 17. النماذج مصممة على قاعدة نباتية زهرية حقيقية أو متخيلة تعرض زهوراً وبراعم متفتحة تحملها سيقان رقيقة، وتعكس كلها عشق الصفويين للحدائق والبساتين. (ليون 27960)

تفصيل صغير الآن يتيح لنا تدقيقاً أكبر لتاريخ تلك المنسوجات. ثمة مجموعة من الحريريات الفارسية المصورة ذات الأشكال مصنفة على أنها تعود للقرن السابع عشر، وفيها نرى رجالاً يضعون قلنسوات ذات أركان ثلاثة. تلك هي الكولة الأفشرية والتي هي في حقيقة أمرها ذات أركان أربعة والتي تواتر أن من صممها هو «نادر شاه» بنفسه بُعيد تقلده الحكم في العام 1736. ولقد شاع أن الشكل المميز الرباعي إنما يرمز لسيطرته على إيران وأفغانستان والهند وتركستان، لكن من المرجح الآن أنه مثلما يرمز التاج الصفوي إلى دلالة دينية، فإن هذه الكولة الأفشرية المنسوبة إلى نادر شاه هي إبانة عن الإسلام السُنّي كمذهب لدولته، وأن الأركان الأربعة إنما ترمز إلى الخلفاء الأربعة الراشدين (أبي بكر وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب) (انظر ديبا 1987). ولعل تعمد استعادة النقوش الصفوية الكلاسيكية كان بقصد الإيهام بشرعية الملكية الأفشرية. وعلى الرغم من إحكام قبضته على زمام الأمور، فإن نادر شاه زهاء سبع سنوات قبل أن ينبذ جانباً كل مظاهر الادعاء بأنه موالٍ للأسرة الصفوية وأن يعمل لصالحها.

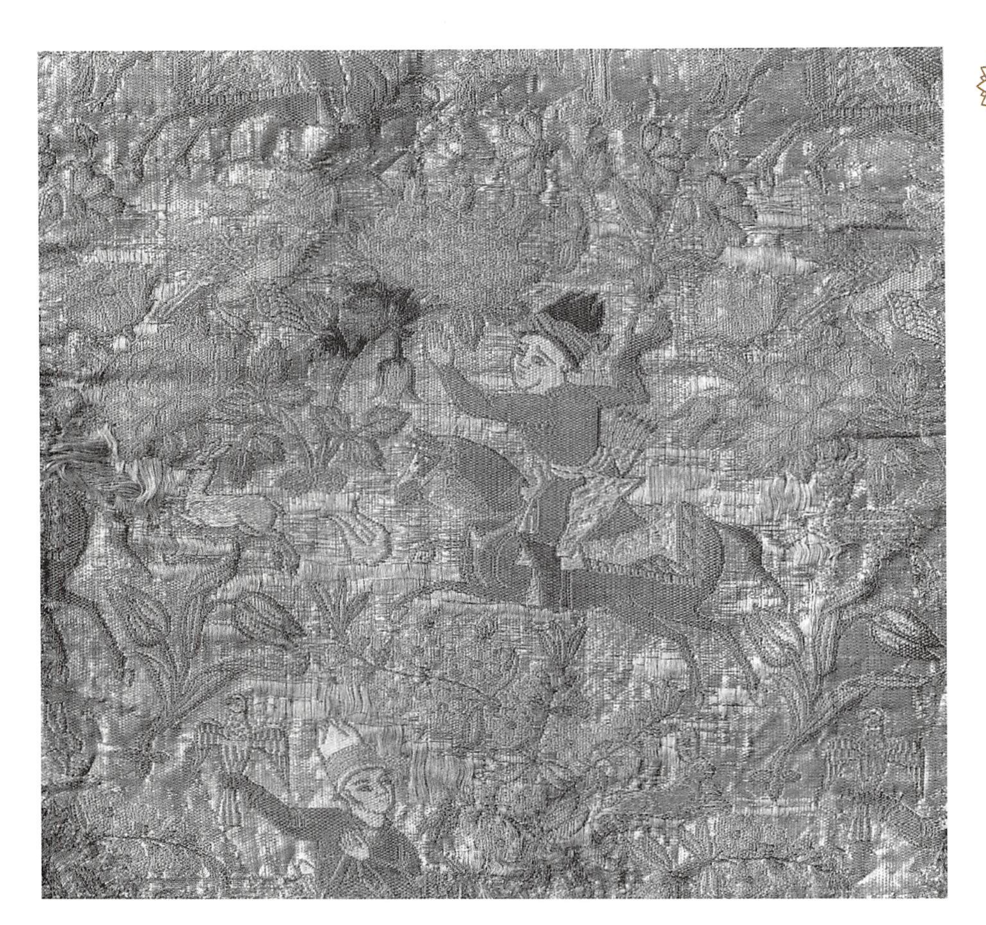
قطاع (32 × 36 سم) من نسيج حريري مستو ذي أرضية بخيوط معدنية، يرجع ربما إلى الربع الأول من القرن 17 ميلادية. وقد عثر على قطعة مشابهة تصور ببغاوات في أحد المدافن الملكية الدنمركية في العام 1627. (كوبنهاغن 13 / 1991).







قطاع من الحرير يرجع إلى أواسط القرن 18 الميلادي وبه سداة واحدة للزخرفة وأربع للنقوش المتضمنة النقش الفضي المنفذ فوق لب من الحرير، ولحمات ست تتضمن شريطاً مطلياً بالفضة. في أوائل القرن العشرين كانت مثل هذه النسجيات تصنف على إنها صفوية وتعود إلى القرن السابع عشر على الرغم من أن خصائص غطاء الرأس توضح بجلاء أنها ترجع إلى العهد الأفشري (لندن، 313 - 1907).



السجاجيد والأكلمة

إبان العهد الطويل لحكم الشاه طاهماسب (1524-1576) إن لم يكن قبل ذلك، أنشئت الورش الملكية للسجاد في كرمان، والتي كانت تنتج - حسب دراسة «كيمفر» سجاجيد صوفية فخمة مرسوم عليها وحدات حيوانية مما يتواجد من حيوانات في الحدائق الملكية بأصفهان وكاشان وتبريز ويزد على الأرجح. وببلوغ العام 1720 كانت السجاجيد الملكية قد ذاع صيتها، كما أصبحت الأقاليم الشرقية هي الأخرى مصدراً لإنتاج سجاجيد رفيعة المستوى. وليست أكثرية عناصر التصميم المفردة الداخلة في تكوين السجاجيد والأكلمة الباقية والعائدة للقرن السادس عشر - في معظمها - إلا صوراً طبق الأصل مما كان مصوراً على الحراير والمخمليات الفخمة، ومن المحتمل أنها كانت تصاميم لرسوم تمهيدية أعدها فنانو البلاط الشاهنشاهي. إذ أنها - مثلها في ذلك مثل المنسوجات الصفوية - خالية من أي أثر واضح وصريح للنقوش التركمانية والتيمورية. بل إن السجادة الأثرية الموجودة في ميلانو بإيطاليا والتي يطلق عليها اسم «سجادة القنص» والمنسوجة في العام 929 هجرية الموافق العام 1522-1523ميلادية (والأرجح عندنا 949هجرية / 1542-



1543 ميلادية) بُعيد سقوط النظام التيموري بقليل وخروجه نهائياً من شرق إيران، هي بالقطع ذات أسلوب فارسي صفوي بصياديها الخيالة السارحين فوق ميدان من الزخارف العربية. ولما كان النساجون يعملون وفقاً لنماذج الرسوم التمهيدية التي يعدها فنانو البلاط الملكي فإن إسهامهم الشخصي لا بد وأن يكون محدوداً في التأويل أو التنفيذ. وفي أفضل نماذج تلك السجاجيد والأكلمة، كما هو حال زوج السجاجيد الذائعة الصيت والمنسوجة بأردبيل في العام 946 هـ / 1539 – 1540 ميلادية، فإن تناغم التوليفة من حيث التلوين والتكوين والوحدات المتكررة والمنتجة بحرفية فائقة وإلمام بخواص المواد الخام لهو ذروة في الإتقان والكمال، لكن ثمة أوقاتاً لم يسفر فيها الجهد الهائل في إعادة إنتاج بعض نماذج السجاد والكليم الكثيفة الزخارف عن خلق أثر بصري مُرضٍ ومقبول.

لم يكن التلوين الصفوي مثل معاصره العثماني، إلا أن ذلك حينها كان طبيعياً لتباين التصاميم وعظم رقعة استخدام الحرير. ولا جدال في أن النساجين كانوا على دراية بإمكانات التقلبات اللونية الصارخة التي تتلقاها أعين الناظرين إلى زئبر الحرير عند تعرضه لأضواء مختلفة في شدتها. ولقد أتاحت أفضل غزول الحرير علاوة على استعمال العُقَد غير المتماثلة لهذه النماذج والتصاميم المعقدة أن تنفذ على نحو متقن، وكانت متانة العقدة عالية المستوى إذ تبلغ قرابة 55 في السم2. وفي بعض أنواع السجاد، كانت مجموعات التصاميم الباكرة الأولي من السجاد الأصفهاني والهِراتي (نسبة إلى منطقة هيرات)، تعطينا الإحساس بالعمق عن طريق طبقات متراكبة من الزخارف العربية المنمقة، كل وحدة فيها تحمل تويجات متفتحة يانعة على خلفية قاتمة سخية. وفيما يختص بالسجاد ذي النقوش والمشاهد التي تصور الحيوانات أثناء الصيد فقد عُرف باسم سجاد القنص نظراً لطبيعة وحداته الرئيسية (اصطياد الحيوانات). ولذلك فإن لون خلفية هذه السجاجيد، على العموم، لم يكن يخرج عن لون النبيذ الأحمر.

وعلى النقيض فإن التصاميم ذات البعدين تعطي ذلك الإحساس بالعمق جراء الاستخدام المكثف للفضة والذهب جنباً إلى جنب مع درجات لونية شبيهة بألوان الجواهر فيما نراه في البُسط والسجاجيد البولونية - (ثمة خطأ ارتكبه الخبراء في نسب هذا النوع من السجاجيد إلى البولنديين ومرد هذا الخطأ إلى العدد والأدوات البولندية المتعلقة بعملية إنتاج السجاد والتي عرضها البولنديون في المعرض العالمي بباريس 1878ميلادية)، إذ ترجح السجلات أن السجاجيد من هذا النوع ليست إلا إنتاجاً كاشانياً (نسبة إلى كاشان). وعلى أية حال، فليس من الصواب في شيء عزو مجموعة تصاميم واحدة إلى مركز نسجي بعينه. لقد برهنت دراسة بيتي (1976) أن



سجادة القنص الصفوية الشهيرة، تحمل تاريخها في الرسم المركزي البارز وهو إما كالتالي 929 هـ / 1522-1523 م أو 949 هـ / 1542 – 1543 السداة من الحرير واللحمة من القطن وزئبر من الصوف ذي عقد غير متماثلة (44 عقدة لكل سم2) (5٫70 × 3٫65 متر) (ميلانو. D.T. دي. ت 10/ 154).

ثمة قطعاً متماثلة من حيث القماش والوحدات المتكررة والألوان لكنها مع ذلك ذات تكوين سدائي – لحمَوي متباين – فعلى حين تتشارك في كل ضروب السجاد ملامح تقنية مشتركة (مثل السداة الملونة وتكوينات الحواشي والحروف) فإنها تتباين تبايناً جلياً في أنواع نقوشها وزخارفها. ولما كانت من بين 1500 إلى 2000 سجادة وبساط بقيت على حالتها، تعود إلى العصر الصفوي، فإن ثمة خمس سجاجيد فقط تحمل تاريخ إنتاج أصلي قبله الخبراء واعتمدوه، ذلك أن تحديد

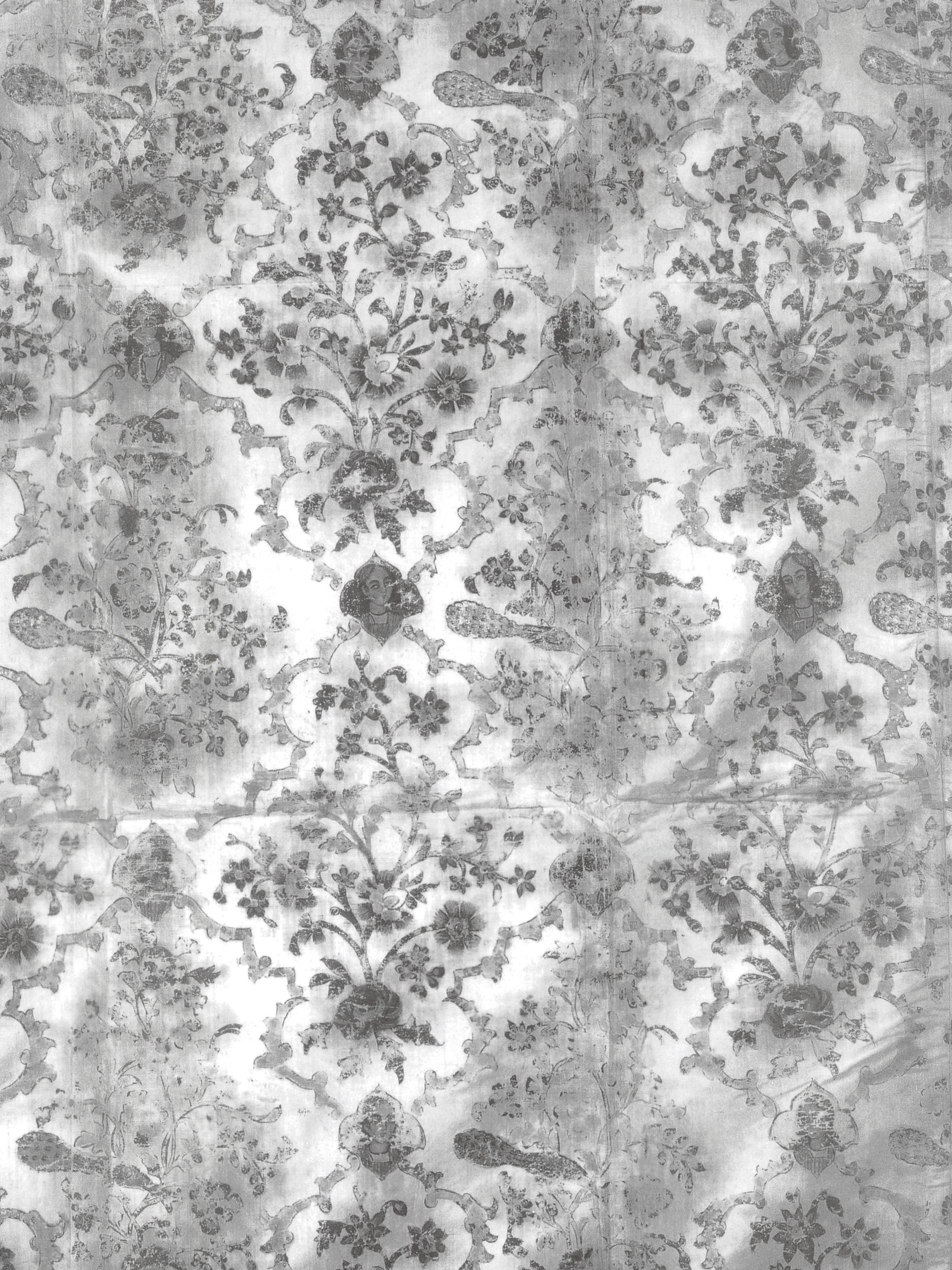


زمن إنتاج أي نموذج يمثل إشكالية حقيقية. وثمة تشكيلة جد واسعة من الموضوعات والوحدات التصويرية-التي تُطرز السجاجيد- ينعكس فيها ولع البلاط الملكي بالحدائق والصيد والقنص والمشاهد الاحتفالية. والأمر الثابت هو أن رعاية البلاط الصفوي هي التي ارتفعت بالحرفة من مجرد عمل رعوي وقروي بسيط إلى إنتاج فني راق وحضري الطابع، مما كان له أكبر الأثر في إلهام فناني ومصممي القرن التاسع عشر الأوروبيين أمثال ويليام موريس وديلاكروا وغوغان.

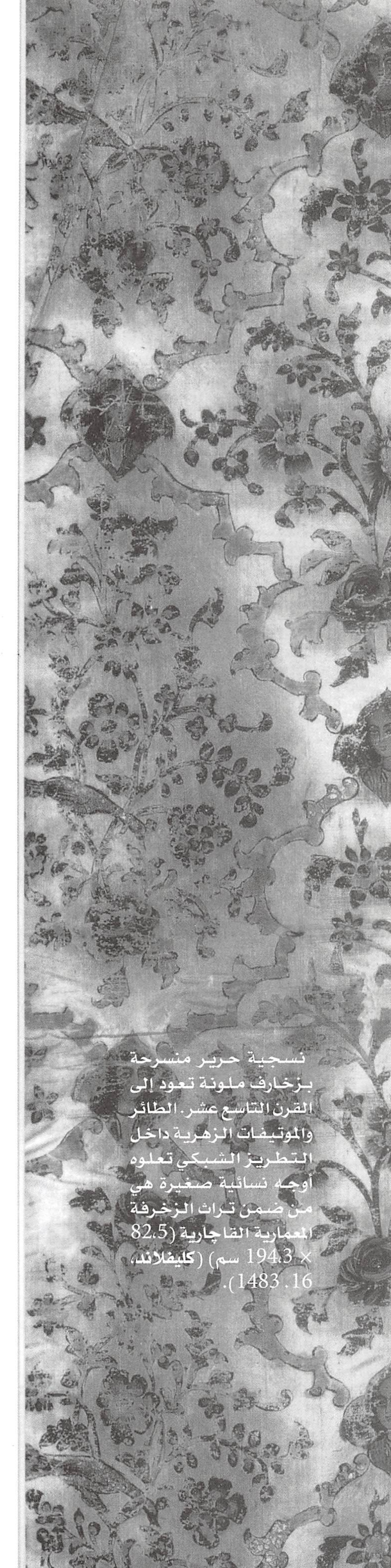


الفصل السابع

النسجيات القاچارية في إيران



بتأسيسها طهران عاصمة لحكمها في العام 1786، تكون عشيرة «القاچار[1]» قد أجهزت تماماً على حكم الزند في مقاطعات إيران الجنوبية في العام 1794 ثم اكتسحت إثر ذلك ما تبقى من ذيول الحكم للأفشريين في خُوراسان. وراحت الأسرة تدير دفة الحكم وشؤون البلاد مستهدية في ذلك في الأغلب الأعم بالنهج الصفوي في مواجهة مشكلات مزمنة تتعلق باقتصاد البلاد وتأرجح سياسي لم يبت بعد في من يُمثِّل السلطة والحكم. وآنذاك صار أمراء القاچار ولاة للأقاليم حيث راحوا يمعنون في تبديد العوائد المالية على إنشاء دواوين أميرية فخيمة على غرار نموذج العاصمة طهران، وأخذوا يتأهبون لإحباط محاولات أقاربهم للمطالبة بعرش البلاد.


نسجية حرير منسرحة بزخارف ملونة تعود إلى القرن التاسع عشر. الطائر والموتيفات الزهرية داخل التطريز الشبكي تعلوه أوجه نسائية صغيرة هي من ضمن تراث الزخرفة المعمارية القاچارية (82،5 × 194،3 سم) (**كليفلاند**، 16. 1483).

---

(1) القاجار: سلالة تركمانية من الشاهات حكمت بلاد فارس (1771-1925) واتخذت من طهران عاصمة لها . ينحدر القاجار من إحدى قبائل القيزلباش أو القيزلباشي وهم من البدو التركمان الرحل. استطاع قائد القبيلة أغا محمد خان 1779-1797 أن يستولي على حكم بلاد فارس بعدما قام بتصفية الالخانات الزند في كرمان والأفشريين في مشهد بطريقة دموية بشعة. انهزم ابن أخيه فتح علي شاه أمام القوات الروسية عام 1813 خسر على إثرها منطقة القوقاز ثم دخل الإنجليز في الصراع الدائر على بلاد فارس، وأصبحت البلاد مقسمة إلى منطقتين، واحدة تحت النفوذ الروسي والأخرى تحت النفوذ البريطاني. في عام 1906 صدر دستور إصلاحي جديد في عهد الشاه مظفر خان ثم قامت ثورة شعبية في إيران ضد القوات الكازاخية الموالية للشاه. أصبحت بلاد فارس في عام 1919 تحت الوصاية البريطانية. توالت الثورات الدينية في إيران خاصة في جيلان شمال البلاد بقيادة ميرزا كوجك خان. في عام 1925 قام رئيس الوزراء رضا خان بهلوي بخلع الشاه أحمد ميرزا واستولى على الحكم، واتخذ لقب الشاه.





صورة زيتية قاچارية – تعود إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، يتجلى فيها التنوع الزاخر لنماذج الأقمشة المستخدمة في الملابس والأثاث القاچاري.

ولقد استطاع حكم القاچار تحقيق وحدة التراب الإيراني، بيد أن إقرار السلم الداخلي والاستقرار بدا أمراً بعيد المنال. وما لبثت السلطة العثمانية أن شكلت تهديداً سياسياً داهماً إلا أنه كان لروسيا وبريطانيا مطامع توسعية في تلك المنطقة من العالم. وإقراراً منهما بالأمر الواقع أخذ الأمراء القاچاريون وكبار رجال الدولة يطلبون دعم وحماية السفراء الأجانب، وباطراد وجد الشاه نفسه عاجزاً عن القيام بأي أمر على أي مستوى مهما كان دون العودة للقوى الأوروبية.

وتنامى الانشقاق الداخلي وسط مطالب تنادي بإقامة حكومة دستورية. وكان ملموساً للجميع، أن أزمة الأمور واقعة في قبضة المندوبين الساميين- الروسي والبريطاني - وليس في قصر جوليستان (مقر الحكم القاچاري). ولقد شجعت الخسائر وفقدان الأراضي الروسية في القوقاز في العام 1828 الشاه القاچاري على الشروع في إعادة تنظيم الجيش على أسس أوروبية. وبهكذا إصلاحات وبغيرها على النهج الأوروبي يغذيها ويذكي نارها تَدَفُّق بضائع وسلع النسيج الرخيص الوارد من أوروبا والهند. لقد أعاقت الامتيازات الممنوحة للواردات والتي نصت عليها معاهدة



تركمانشاى المعقودة في العام1828 نمو الصناعة المحلية. وفي ظل حكم القاچاريين بيعت المراكز التجارية وأعطيت التنازلات لمن يدفع أكثر. وأُهمل تماماً الاستثمار في الصناعة والبنى التحتية: فلم يكن ثمة في إيران سوى طريقين لخدمة التجارة وهما قزوين – طهران وقُمّ – طهران. وإلى منتصف القرن التاسع عشر كانت حوانيت وأسواق إيران القاچارية تبدو في عيون زائريها من الأجانب زاخرة بالأقمشة الملونة الفاخرة (انظر غريمالدي في دراسة بيموتيس 1972، ص 299): وإلى جانب سجاجيد الأرضيات بديعة النسج رائعة التلوين، والتي اكتسبت صيتها الذائع عن حق، كان ثمة مفارش المناضد المصنوعة يدوياً بأذواق رفيعة لا تُضاهى وشيلان كشميرية، وأقمشة راقية من الحرير والصوف مزينة بالأزاهير والأرابيسكات الناطقة بالجمال والبهاء في أفضل الألوان سطوعاً وإبهاراً والوسائد الوثيرة المطرزة بالحرير المُذَهَّب والمفضض.

وفي واقع الأمر فإن المنسوجات المنتجة في ذلك الأوان – محلياً – كان قد أصبح من العسير الحصول عليها مثلما كان الحال قبل أربعين عاماً خلت. لقد كانت الأوضاع مبشرة خلال العقود الأولى من حكم القاچاريين. وبعد إهمال طال سِنيناً من قبل الأفشريين أنعش القاچاريون تربية دود القز في المقاطعات القزوينية الجنوبية. وفي العام 1744 كان محصول الحرير الخام الجيلاني يمثل 13 % من محصول عام 1670 ميلادية، لكن في العام 1820 تضاعف الإنتاج ثلاث مرات. معظم هذا الإنتاج كان يتم تصديره، عدا الخُمس الذي كان يُرسل للجنوب لنسجه في مدن كأصفهان. آنذاك كانت العاصمة الصفوية السابقة تستفيق من آثار حرب مدمرة استمرت خمسين عاماً ومجاعة وفوضى أعقبا حصار العام 1722، وإبادة للسكان بلغت حدود 50 ألفاً من البشر فشرعت في صُنع اسمها من جديد كمركز مهم من مراكز صناعة النسجيات في إيران فأخذت تنسج الأقمشة القطنية الخشنة والسادة «الملونة»، والأهم من ذلك إنتاجها للأقمشة المقصّبة والمطرزة بالذهب والتي وصلت مؤخراً لدرجة عالية من الكمال الصناعي والفني (انظر مالكولم في دراسة عيسوي 1971 ص 262). كانت الشيلان تنسج في كرمان ويزد علاوة على البُسُط والسَجاجيد المصنوعة من اللباد ومنتجات أخرى تحاكي الدمقس والمخمليات الإنجليزية. وقد تركت التصاميم الأوروبية بصماتها هي الأخرى على صناعة الحرير في كاشان. وما إن استفاقوا ولملموا تشعثهم في إثر الزلزال المروع في العام 1779، إلا وأصبحت كاشان «بسكانها من الصناع المهرة» (نفس المصدر السابق ص 263) مشتهرة بمراكز التفتة المهمة، إنما كان ثمة إجماع على أن مدينة رشت هي الأفضل إطلاقاً في نسج الحرير.





اللوحة في صفحة 237 عبارة عن نسجية حريرية لماعة تضم أزواجاً من الطيور والطواويس ونباتات، تعود إلى القرن الثامن عشر . وكانت الأقمشة التي استوحت نقوشها وتطريزها من ذلك العمل صيحة في الثياب القاجارية في منتصف القرن التاسع عشر . (كوبنهاغن، 38 / 1992).

النماذج والوحدات المتكررة

لقد حذا واضعو النماذج والرسوم التمهيدية من القاجاريين الأوائل حذو الأفشريين، فراحوا يشتغلون بكثافة ملحوظة على موضوعات رسوم منسوجات القرنين السادس عشر والسابع عشر ووحداتها المتكررة، وبدا الأمر كما لو كانت هناك رغبة في ربط الدولة الجديدة مباشرة بعظمة الصفويين التي لا تزول، والتي طبقت شهرتها الآفاق لدرجة أن كثيراً من المنسوجات الحريرية الفارسية ذات الجودة العالية قد تم تصنيفها في أوائل القرن العشرين باعتبارها أعمالاً صفوية، بالرغم من أن النماذج والرسوم المصورة كانت لأشخاص يعتمرون غطاء الرأس القاجاري المميز وهو عبارة عن كولة طويلة من جلد الحملان، أوكانت تتضمن أزهاراً كاملة التفتح على شكل أوراق مُعجنَّة مصقولة لماعة زخرفية الأسلوب ومنتخبات من صور الحياة في الحقبة القاجارية (أنظر ديبا 1987).

وتجيء الوحدات الزهرية القاجارية النموذجية المتكررة صغيرة في أحجامها (نحو 10سم أو أقل)ومتماثلة بشدة، وعلى صورة صفوف، أو على صورة أشرطة عمودية وأحياناً مائلة، أو من خلال طيقان شبكية بديعة الشكل. وإن صادفنا إعادات وتكرارات فنية كثيرة على أرضية خيوط معدنية، فإن هذا المنتج غالباً ما يعود إلى أواخر العصر الصفوي. ثمة سترة من الساتان محفوظة بمتحف ڤيكتوريا وألبرت (قطعة رقم 954 – 1889) مزخرف بوحدات كل منها عبارة عن شجيرة مزهرة محاطة بأزواج من الطير. ومن الجلي أن هذه السترة مستوحاة من التصاميم الصفوية المتأخرة المعروضة في ذات المجموعة. وفي «مجموعة ديفيد» المعروضة بكوبنهاغن فإن القَصَّة ذات أسلوب قاجاري ومن ثم أفلا يتعين أن يكون النسيج ذاته قاجارياً؟ ثمة على أقل تقدير مثال واحد من نسجيات متقدمة في تاريخ إنتاجها تم استُخدمت في عمل ثياب متأخرة القص والتفصيل، كما هو الحال مع عباءة مخملية قرمزية اللون - تخص (شاتير)، وهو (واحد من مبعوثي البلاط أو حرسه)- موجودة ضمن (مجموعة خليلي، لندن) وقد زخرفت بالحرير الصفوي، لكن الوحدة الزخرفية الأشد ارتباطاً بالحقبة القاجارية تتمثل بالفعل في الزهرة أو «البوتا» (بالفارسية) التي تأخذ شكل قطرة دمع لا تخطئها العين والتي تنوعت أوصافها ما بين كوز الصنوبر، وشجرة السرو، شجرة الإجاص، وتاج النخلة، والدمعة الربانية، طيلسان الشاه وخلاف ذلك. وعلى حين تؤول هذه التنويعة مباشرة إلى تصاميم الشيلان الكشميرية فإنها تستمد أصولها من المخزون الزخرفي الصفوي والمغولي. لقد تحولت هذه التنويعة المأخوذة في الأصل عن شكل نباتي معروف تعبث به الأنسام







سترة من الحرير، نسيج منسرح من قماش الديباج بتوزيعات زهرية. وتعد السداة السطحية المنسابة والتشريط الملون والتشكيل الصارم للموتيفات هي سمات نموذجية للصناعة القاجارية
(لندن ت 333. 1920).

الطائرة إلى أسلوب فني مستقر. وعلى حين تلاشى إحساس الحركة فيها تكثف الإحساس بقوة التفصيل الزخرفية المهوشة. وراح التحديد يأخذ شكلاً توكيدياً فإذا تنقل التشديد البصري من «قاعدة النبات إلى طرفه الأعلى المستدق» يغدو الشكل النباتي المزهر أشبه ما يكون ببصلة متبرعمة.

وليست الترتيبات التكوينية إلا أصداءً لمخزون الصفويين من النماذج وإن بشكلانية أشد، مع فقدان متوقع وطبيعي للإيقاع والحركة. وهذا واضح وضوح الشمس في عملية النسج ذاتها. فالنسيج المعقد ذو التفاصيل المنجز في الحقبة الصفوية والذي



كان يتيح عمل تغييرات لونية دقيقة عبر الوحدات المتكررة لم يعد من الممكن إحياؤه أو استعادته. وعوضاً عن ذلك بات سطح السداة خالياً من الحرير ذي الظلال المتباينة، وغالباً ما كانت التموجات اللونية تصدر عبر الوحدة القماشية الكلية. وأحياناً ما كان القماش يتم الرسم على سطحه، كالحرير الأصفر عندما كان يزين بعيينات منحنية، زاخرة بأشجار مزهرة وطواويس ووجوه نسائية صغيرة مرسومة عند نقاط التقاء التعريشات أو الشعريات. ومن الواضح تماماً أن أصحاب ورش النسج كانوا مستعدين لتحمل عبء الوقت الطويل الذي يستغرقه تصنيع سداة الحراير. فقد لاحظ بولاك (كما ورد في دراسة عيسوي 1971 ص 271) أثناء رحلاته في العام 1850 ما يلي: على العموم، إن الحرير الفارسي متين ذو ألوان ناطقة، فقد كانوا يربطون شلل الحرير أثناء الصباغة فيؤدي ذلك إلى فوارق لونية دقيقة وظلال لا تكاد تبين، وتصاميم متوهجة، وبرغم ذلك فإنها من حيث الألق والبريق واستواء اللون لا ترقى إلى مستوى تشكيلة الألوان الأوروبية. ومن المؤسف أن بولاك لم يذكر ما إن كانت النماذج التي عاينها ورآها كانت تُنَفذ على النحو التقليدي (أي الصفوي) أو أنها كانت تحاكي منتجات آسيا الوسطى المعاصرة لها، وهذا الجانب سوف نتعرض له بإيجاز في القسم الأخير من كتابنا.

نسجية حريرية لماعة بخيوط فضية (51،4 × 56 سم) تعود إلى القرن الثامن عشر أو ما تلاه. وقد تم تحوير موتيفة النباتات الزهرية الصفوية والمغولية حتى صارت البوتا تشبه بصلة متبرعمة. (**كليفلاند**، 15.660)







بداية جديدة

لقد أدى إغراق السوق الإيرانية بالواردات الرخيصة إلى انخفاض مهول في الطلب على المنسوجات المحلية. وكما كتب القنصل البريطاني في أحد تقاريره لحكومته في العام 1848 (انظر عيسوي 1971 ص 258-259 نقلاً عن آبوت) قائلاً: إن المنسوجات الإنجليزية باتت ولحد كبير تهدد إقبال الناس في هذا البلد على المنسوجات القطنية والحريرية المحلية، نظراً لرخص منتجاتنا وتفوّق أساليبنا وطرائقنا في تنفيذ التصاميم، علاوة على مدى تنوع النماذج المعروضة والتي صادفت هوى حتى في أوساط نخب المجتمع ممن فضلوا الأقمشة القطنية الأوروبية المُطبَّعة على الأثواب الحريرية المحلية الباهظة القيمة. لقد تناقصت أنوال ومناسج حرير «شارباف» الشهير بمقدار الثلثين تقريباً في غضون عقد من الزمن أو ما يقارب، وأمكن لصناعة طبع الأقطان بالكاد أن تقاوم الانهيار. وما كان يتيسر لغير الأثرياء ابتياع الملابس الصوفية المحلية كالثيرما (الموهير)والباراك (شعر الإبل)

نسجية حريرية لماعة بخيوط الذهب أواخر القرن الثامن عشر، أوائل القرن التاسع عشر . ومن الجلي أنها تصنف ضمن إنتاج كاشان في القرن السابع عشر، ومثل هذا العمل الذي يصور غطاء الرأس القاجاري الأسود (الكوله) يتعين إعادة النظر في تاريخ إنتاجه. (ليون، 24392 /79).



قطاع تفصيلي من جاكيت من ديباج الحرير يتجلى فيه الحرير المـوروب وجانباً من البطانة القطنية المطبوعة، ويعود تاريخه إلى منتصف القرن التاسع عشر ومثل تلك الرسوم التكرارية الصغيرة كالتي نراها على الحرير وفوق البطانة نصادفها في عديد من التنويعات على أقمشة الملابس القاجارية الرسمية.
(لندن 287 – 1884).

وهو عباءة كان سعرها أقل قليلاً من سعر جوادٍ يُشترى لأغراض التنزه في ذلك الوقت. ومع ذلك فقد كانت الهدايا من قبيل أقمشة الجوخ النمساوي والمقدَمة إلى أحد المسؤولين الكبار كفيلة «بردها في صورة خدمات جليلة» (بولاك نقلاً عن عيسوي 1971 ص 271).

لقد بدأ برنامج إصلاح شؤون الدولة بإعادة تنظيم الجيش وتجهيزه. واستغل الصدر الأعظم (الوزير الأول)- ميرزا تقي خان - هذه الفرصة السانحة خلال مدة خدمته القصيرة (1848 – 1851 ميلادية) كما أعاد تنظيم المكاييل والموازين وأصدر أوامره بعمل أقمشة الجوخ لأجل تصنيع الزي العسكري الجديد وذلك عن طريق ورش النسيج في مازنداران وأصفهان وفي مراكز تجارية تم إنشاؤها حديثاً لأجل هذا الغرض. وكان على كاشان أن تزود البلاد بالعباءات الكبيرة المصنوعة من أخلاط حريرية وقطنية. وأقيمت مصانع للغزل في طهران ومصانع لنسج الكاليكو (قماش خام قطني)في ضواحيها، كما أنشئت مصانع لنسج الحرير في كاشان جُهزت بالآلات ومدربين وفدوا خصيصاً من انجلترا والنمسا وبروسيا، وتم

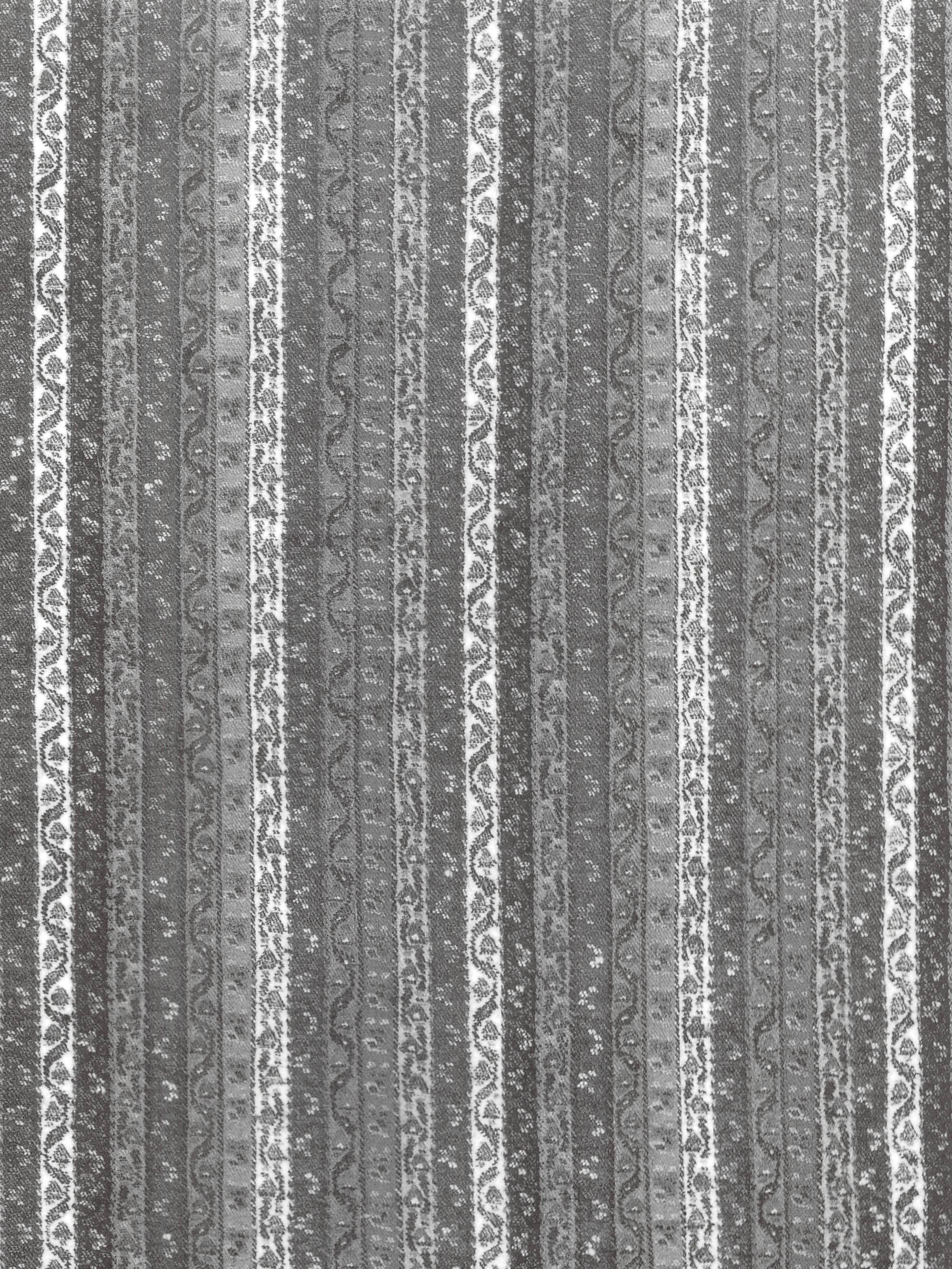


إيفاد حرفيي النسيج إلى موسكو وسانت بطرسبرج وإسطنبول لاكتساب خبرة العمل في المصانع. وكانت كل مؤسسات النسيج محط الرعاية والمساعدة. وثمة امرأة من طهران ساعدتها الحكومة بالتمويل اللازم وتعاقدت معها لمدة خمسة أعوام لتنفيذ كتّفيات السترات العسكرية (نسيج مقصب بالذهب) والنياشين والأوسمة وكانت هذه اللوازم تُستورد وتُجلب من النمسا والإمبراطورية العثمانية. لكن ما يخلع على ميرزا تقي خان اعتباراً رفيعاً هو مساهمته في الارتقاء بصناعة الشيلان في مدينة كِرمان.

الشيلان الكِرمانية

كانت الشيلان الكشميرية (المصنوعة في كشمير الهندية) محل الثناء الأوفي والطلب المرتفع في السنوات الأولى من حكم الأسرة القاجارية. وفي العام 1809 أمر فاتح على شاه (1797 – 1834 م) بتقليص استعمالها في نطاق العائلة المالكة وكبار موظفي البلاط الشاهنشاهي. وأُشيع آنذاك أن هذا الأمر جاء في خضم نوبة غضب ملكية لأن الشاه أخفق في شراء بعض نوعيات الشيلان الرفيعة. لكن السبب الرسمي - على أية حال – لم يكن سوى الرغبة الملكية في تنمية ودفع صناعة الشيلان الوليدة في مدينة كرمان الفارسية (انظر بريدجز 1834، مجلد1). وحقيقة الأمر أن الحكومة آنئذ ساورها قلق عميق إزاء الأموال الضخمة التي تتسرب من إيران سعياً وراء ابتياع الشيلان الكشميرية والأقطان الهندية المطبوعة. وما إن تسنى للنساجين من كرمان اقتناص هذه الفرصة إبان حكم هذا الشاه إلا وراح نظام آل قاجار يفرض على شيلانهم ضريبة خاصة شكلت وقتها قرابة نصف العائدات الضرائبية للمقاطعة كلها (انظر دراسة سيف 1992).

وإذا ما خلينا كرمان جانباً، فقد كانت مدينتا مشهد ويزد مراكز أخرى لتصنيع الشيلان. ولما كانت هذه الشيلان أرخص من ربيباتها الكشميرية فقد تصاعد الطلب عليها بقوة على حين زاد «ميرزا تقي خان» من وتيرة تنميته ودفعه للعمل في هذه المدن إلى حد أن عرفت بعض التصاميم منها بواحد من ألقابه السامية وهو «أميري». وفي وقت ما من العام 1857 توقف التصدير مؤقتاً، وتناقص المعروض إلى حد كبير. وتُظهر لنا الصور الشخصية لأمراء القاجار والموظفين الكبار كيف كانوا يرتدون في الدوائر الملكية الملابس المزخرفة بالنقوش كثياب تشريف، وثياباً مبطنة مزركشة من الداخل وأحزمة وعمائم. ولما كان من النادر اتخاذ الثوب ذاته كشال فعلي كما هو دأب الهنود، فقد صُنعت بعض الشيلان بطول أصحابها الكامل.





لقد كانت نوعيات ونقوش وألوان الشيلان الكِرمانية من التماثل مع منتجات كشمير إلى درجة أن «الخبراء أنفسهم صاروا عاجزين عن التمييز بين نسيج الصوف الكرماني الذي كان ولا يزال معروفاً باسم «كشمير أميري» وبين نسيج الصوف المصنوع في كشمير» (آداميات نقلاً عن عيسوي 1971 ص 294) إلا أن النقاد يحتجون بأن اللون الأحمر الكرماني أعمق من نظيره الكشميري وأن الوحدات التكرارية أشد وضوحاً وتنضيداً وأن ثمة تشديداً وتوكيداً أقوى على الزهرة الفارسية (البوتا). وقد ورد في دراسة فريزر (1826، ص 369) أن عالم الألوان في الشيلان الكرمانية مؤلف من الأسود والأزرق والأخضر والأصفر والقرمزي، علماً بأن بعض الشيلان كانت مخططة. وإجمالاً فقد أثبت بولاك سبعة أنماط تصميمية للشيلان الإيرانية (عيسوي 1971) وهي: لاكي وتيرمة وزنجاري ولاچافاردي وبوتاي وأهرامي وشال إي چفازين[1] لكن لم يتم تفصيل خواص كل نموذج منها على حدة.

وفي غضون القرن التاسع عشر ظهرت تقنيتان كان الهدف من ورائهما توفير الوقت وخفض النفقات، ذلك أن الكشمير «التقليدي» ذا النسيج التويلي المزدان بالرسوم والصور تواتر أنه انتقل إلى كشمير ذاتها مع هجرة النساجين، من الإيرانيين ومن أبناء آسيا الوسطي إليها في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، وهذا النسيج بالذات كان يتميز بكونه آداءً تخصصياً دقيقاً وعملاً يحتاج جهداً عظيماً في آن معاً. إن قطعة طويلة منه ذات زخارف معقدة تستغرق في عملها والانتهاء منها ثمانية عشر شهراً، بفرض أن المعدل المنتظم للإنتاج هو 2 سم يومياً. ولقد طور «حسين قولي خان» فكرة توفير الوقت بالرجوع بالسداة إلى الوراء، وبطريقته تلك أصبح اسمه علماً على إنتاج هذا النمط من الشيلان الحريرية. وقد تلا ذلك دخول التطريز ضمن عملية إنتاج الشيلان، مما نجم عنه خفض تكلفة التصنيع، وأصبحت هذه الأقمشة التي كان يطلق عليها أقمشة «أملي» شديدة الرواج، ذلك أن العمال من الكرمانيين كانوا يستخدمون «درزة» أكثر ملاءمة.

كان نساجو الشيلان يعملون لأكثر من عشر ساعات يومياً ولستة أيام أسبوعياً، على أنوال عمودية محشورة في حجرات مظلمة عديمة التهوية. وقد لاحظ العديد من الرحالة الأوروبيين أن أرباب المهنة كانوا يفضلون عمل الصبية (انظر ميردوك في غولدسميث 1876، مجلد 1 ص 186-187): كان قرابة الستين إلى السبعين رجلاً وصبياً يفترشون ثلاث حجرات وهم يعملون على أنوال (مناسج) مثبتة عمودياً





اللوحة في صفحة 244 عبارة عن شال كرماني من الصوف، من نسيج التويل، أهداه شاه ناصر الدين (1848 - 1896) إلى متحف ساوث كينسنغتون (حالياً متحف ڤيكتوريا وألبرت). صوف سداة ولحمة في عشرة ألوان ولفق على شكل حرف زد Z.

---

(1) Laki، tirma، ، zangari Lajavardi، butai، ahrami، shal- i gavazin





أمامهم. وكل نول يعمل عليه رجل وصبيان صغيران مساعدان، وكل نول يحتوي على قماش شال واحد. وقد كانوا ثلاثتهم متلاصقين إلى حد تداخل أياديهم وتشابكها، ومع ذلك فقد كانت أصابعهم النحيلة تؤدي عملها بسرعة فائقة. كانوا يصنعون الشيلان بالجهة اليمنى من أجسادهم من أعلاها لأسفلها دون حاجة كبيرة منهم للنظر واستغلال العينين في أداء ما يقومون به، وكانوا يعرفون النماذج التي يقومون بتنفيذها عن ظهر قلب. وما هو استثنائي ولافت بالفعل أن هذه النماذج المعقدة والمحفوظة عن ظهر قلب وبمنتهي الآلية لم تُحفظ بناءً على صور ملونة مصحوبة بشروح مكتوبة، لكنها حُفظت جملة وتفصيلاً اعتماداً على أحد المخططات.

إن نموذج أحد الشيلان يؤلف بذات الطريقة التي يقوم فيها أحدهم بنظم قصيدة من قصائد الشعر. ولقد علمنا أن النموذج الواحد قد يقتضي من الصبي الحاذق ستة أشهر أو أكثر حتى يستوعبه، لكنه ما إن يستوعبه مرة حتى يستحيل عليه نسيانه بعد ذلك. بنهاية القرن وعلى الرغم من استمرار إنتاج الشيلان في الحفاظ على نوعية النسيج وجمال التصاميم وقوة الألوان فإن مستوى الصنعة قد تدهور وانحدر ما أدى بدوره إلى انخفاض أسعارها. وأصبحت النماذج الكشميرية تعود على صاحبها بضعفي أو ثلاثة أضعاف ثمن النماذج الكرمانية. ويقدر آبوت عدد الأنوال الكرمانية المستخدمة في إنتاج الشيلان بحوالي 2،200 نول (أنظر أمانات 1983) والتي تدهورت إلى أن أصبحت 120 نولاً في العام 1872، وتقلص عدد الأنوال في مدينة مشهد إلى 300 نول (غولد سميث 1876 مجلد 1). وقد دبت الحياة مرة أخرى في صناعة الشيلان في العام 1900 بنزول 3000 نول (منسج) إلى ساحة العمل في كرمان محققة دخلاً سنويا يقدر بحوالي 60،000 جنيه إسترليني.

القطنيات المطبوعة



اللوحة في صفحة 246 عبارة عن شال من الحرير الكرماني وجانب مقلوب لإظهار البطانة يعود تاريخه إلى الربع الثالث من القرن التاسع عشر، ابتاعه ميردوك سميث كنموذج من أعمال «حسين قولي». واللحمة والسداة كلتاهما من الحرير المفتول على شكل حرف زد Z. وقد انتقد الخبراء النسيج «الرخو المترهل» الذي لاحظه ميردوك واعتبروه علامة على رداءة النوعية. (لندن 513-1874).

لقد كانت طباعة النسيج تجري في إيران قبل العهد القاجاري بزمن طويل، ومن المرجح أن ثمة وثيقة فارسية مسجل عليها شروط الانخراط وطقوس الاندماج في عضوية طبّاعي الأقمشة (انظر صرّاف وكوربين 1973) تعود إلى العصر الصفوي. وهذا السجل المدهش، يضع أمامنا تفصيلاً الأسئلة التي تُطرح على المبتدئين والإجابات المتوقعة منهم مراعين في آن معاً المتطلبات الفنية التقنية وتزود المبتدئ وإلمامه بالروحانية الدينية لمذهب (الإمامة) الاثني عشري الشيعي. وعلى أية حال، يبدو أن القُطنيات الصفوية المطبوعة كانت ذات سوق محدودة. وقد تعلل أحد الرحالة الفرنسيين إبان القرن السابع عشر بصعوبة الاغتسال والغسيل نظراً لنقص الصابون (الذي كانت الحكومة تحتكر صناعته حتى 1573) (انظر تاﭭرنييه

ستارة قطنية مطبوعة – تعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نسيج منسرح مع فتلة على شكل حرف Z في اللحمة والسداة، مع الاستعانة بالعديد من تقنيات الطباعة كالطبع بالكليشيهات المرسخة والمثبتة للصباغة وباستعمال الرسم اليدوي (واشنطن، دي سي، 1980. 8.5).



1682، كيڤاني 1982) لكن من المرجح أن المصادرة الملكية لثلث محصول القطن أشعل أسعاره بصفة مفتعلة. وقد لاقت القطنيات الهندية المطبوعة سوقاً رائجة وزبائن ملهوفين في حين كانت القطنيات الإيرانية متاحة للبيع بأقل من نصف ثمن التفته. ومن المنطقي أن تُفضي رغبة الشاه عباس الأول في القبض على زمام الفاتورة المتصاعدة دون ضابط لاستيراد الأقمشة الهندية المطبوعة المعروفة باسم (الشيت) (ديلاڤيلي 1663) إلى تنمية زراعة القطن في إيران، وفي غضون القرن التاسع عشر لجأ النظام القاجاري إلى آليات مشابهة ليتوصل إلى ذات النتيجة.

وقد رصد «فاتح على شاه» جوائز ومنح للمصممين والطباعين الإيرانيين وسرعان ما أصبحت نوعية الطباعة الإيرانية على القطنيات واقفة على قدم المساواة مع المنتجات المستوردة. لقد كانت نقوش الثياب والبطانات صغيرة على العموم «فثمة أكاليل الزهور المتتابعة ذات الألوان المرحة وقد تفرقت فوق أرضية القماش البيضاء أو الزرقاء أو الحمراء أو بلون جلد الظباء الوليدة» (انظر فريزر 1826، ص 362). هذه النقوش النباتية كانت تُطبع في وحدات منفصلة أو تنفذ فوق حليات لولبية أرابيسكية متحابكة تغطي بكثافة ملحوظة سطح القماش. وكان ثمة تصاميم خاصة ذات نقوش وآيات قرآنية تُصنع للاستخدام في الجنازات والحداد على حين كانت الأغطية والستائر ذات رسومات أكثر انفتاحاً بتصميم متماثل أو أحادي الأسلوب. كتب أحد الدبلوماسيين الأمريكيين واسمه بنچامين وقد عمل بإيران إبان أعوام 1882-1883 مفتوناً ببطانات خيمته وقد كانت الخيمة فيما مضى ملكاً شخصياً لأحد الجنرالات القاجار (بنچامين 1887 ص269-270). لا شيء يفوق جمال تلك التصاميم المعقدة التي تغطي البطانة بالكامل، فكل عارضة من القماش تعرض بصورة بديعة في مركزها أشكالاً تقليدية من شجر السرو أو شجرة الخلد، وحول هذا الشكل ثمة أكاليل من الزهور متداخلة مع طيور الجنة وثمة في قاعدة الصورة فيلة مزخرفة يتعقبها صيادون يلوحون مهددين بالسيوف المعقوفة. وعند التقاء كل العوارض ثمة زوج من الأسود الهزلية الرائعة المنظر ذوات المظهر الشديد الضراوة، وقد رفع كل واحد منهما في مخالب يده اليمنى سيفاً مجرداً.

ولما كان بنچامين قد استعمل اللفظ «قلم قار» أي الطبع على الستور القطنية فإن ذلك يوحي بأن هذه التصاميم المطبوعة مرسومة باليد، لكن الطبع بالكليشيهات الخشب الإجاصية القالب ذي الألوان الراسخة كان متداولاً هو الآخر. ومثلما أنشأ «ميرزا تقي خان» مدرسة الفنون والتصاميم بطهران فقد أحيا من جديد سُنَّة منح



الجوائز للمصممين الذين ينتجون أفضل التصاميم ذات الأذواق الهندية، كما أدخل الميكنة لتقليل التكاليف وتسريع وتيرة الإنتاج. لكن هذه الإجراءات كلها لم تكن كافية، فقد أغرقت البلاد موجة الأقمشة الإنجليزية الرخيصة المصنعة والمطبوعة في مانشستر والمصممة خصيصاً للبيع في السوق الإيرانية. ولقد لاحظ بولاك في كتابه الصادر في العام 1865 ميلادية (أنظر عيسوي 1971 ص 269) ما يلي: لقد صار تصنيع القماش عملاً مضنياً ومكلفاً، حيث كان يتعين طباعة الألوان كعمل يدوي منفصل، ثم يعمد الطباعون إلى تغطيتها بالراتينج للحؤول دون اختلاطها ببعضها. وكان معظم الألبسة القطنية المستخدمة على نطاق واسع في بلاد فارس عادة ما يرد من المصانع الإنجليزية بمانشستر، حيث كانت البضاعة تُصنَّع طبقاً للأذواق الفارسية وبغرض البيع في الشرق.

ولم يمر بالطبع وقت طويل إلا وقد أوصدت ورش طباعة النسيج- البالغ عددها 284 ورشة - بأصفهان أبوابها. وهكذا أصبح سبعة آلاف حرفي بينهم الصبَّاغون والغسَّالون والكواءون وصناع الكليشيهات في عداد العاطلين عن العمل بين عشية وضحاها. ولاحقت ذات المشكلات الورش والمعامل في يزد وكاشان وسرعان ما أغلقت النقابات المسؤولة أبوابها هي الأخرى، وقد تحسنت أحوال منتجي القطن بعض الشيء. كما توسعت زراعة القطن عند البحر الجنوبي وشجع تقي خان ذلك التوسع وعزز ذلك الوضع وزاد من نهم الطلب الأوروبي على القطن الإيراني الخام توقف استيراد القطن الأمريكي نظراً لاندلاع الحرب الأهلية الأمريكية في العالم الجديد، ومن ثم أصبح القطن الإيراني الخام سلعة يعاد تصديرها إلى إيران في صورة قماش جاهز. وما إن أهلَّ العام 1880 حتى بلغت واردات إيران من غزول القطن ومشتقاته 48% من إجمالي الواردات الإيرانية.

التطريز في رشت

في الوقت الذي انبهر فيه بنچامين ببطانة خيمته كما ذكرنا في موضع سابق، كانت الخيام الملكية تتم زخرفتها في بلدة رشت. وكما ذاع صيت كرمان في صناعة الشيلان اشتهرت رشت (وهي بلدة تقع جنوبي بحر قزوين) في العصر القاچاري بما يُعرف باسم «تطريز الزهرة» أو «جول - دوزي - إي رشت» بالفارسية (أنظر ميردوك سميث في ويردن 1991 ب، ص 121) وهو نوع خاص مميز من التطريز والترقيع عبارة عن مزج وترقيع قطع صغيرة دقيقة من الجوخ أو الأقطان والحراير من مختلف الألوان، وتتم تغطية الدرزات واللفقات بإشغال الإبرة بألوان عديدة متنوعة بحيث يشكل المجموع في النهاية وحدة زخرفية هندسية وزهرية. ولكون



الألوان من الفئات الأكثر سطوعاً فإن الأثر العام لها قد يكون مبهرجاً بعض الشيء.

وكان ثمة ما يشبه ذلك يقوم به المطرزون في كاراداغ وأصفهان وشيراز ويباع على نطاق تجاري واسع، وتتميز هذه المنتجات بالأشكال «المطعمة والمرصعة» بالمخمل (انظر بنچامين 1887) وكانت تلك الأقمشة صالحة للاستخدام في سروج الخيل أو كأغطية للأرضيات أو كمعلقات خيامية، ومن هنا اندرج السروجيون والخياميون في نقابة مهنية واحدة. ويتجلى تعقد الزخارف وأسلوبها بأبرز وأفضل ما يكون في احدى الخيام الملكية التي يعود تاريخها إلى الربع الثاني من القرن التاسع عشر، والتي كانت عند نصبها ذات سطح جملوني لغرفة واحدة وساتر جانبي إضافي. ولما كانت خيمة كهذه ذات وحدات قماشية لا حصر لها فقد اعتمد صناعها بالضرورة على نماذج من الورق المقوى سابقة التجهيز يتم عن طريقها رسم أو تظليل الحدود على أرضية القماش. وكانت الأجزاء سابقة التشكيل يتم أبلكتها[1] أو بمعنى أكثر شيوعاً «ترصيعها أو تطعيمها» وفي هذه الحالة كان استخراج الصورة المضبوطة للشكل المطلوب من أرضية القماش يتم باستخدام قاطع معدني خاص. ومن ثم لا يعود في انتظار الحائك إلا أن يخيط «الرقعة» في السطح المخيط ويزخرفها بالقطب والتدريز المتماوج. وكان من الممكن التعرف على خيمة الشاه

راية مثلثة الشكل من الحرير(3،60 x 2،03م) تعود إلى أواسط القرن التاسع عشر أشرطة الحواف منسوجة على حدة وتضم آيات قرآنية ومكتوب فوق الأرضية أدعية وابتهالات دينية (لندن 1876-2318).

(1) الأبلكة هي نوع من الزخرفة تتم بخياطة رسوم من قماش أو إلصاقها على قماش آخر .



بلونها القرمزي والأعلام التي تحيط بها من كل جانب وهي منصوبة في الخلاء والهواء الطلق وقد أحاط بها سياج من النسيج ليتيح قدراً من الخصوصية المطلوبة. وثمة واحدة من هاتيك الخيام في متحف ڤيكتوريا وألبرت بلندن، والصورة الشعارية المركزية فيها عبارة عن أسد ثائر تعلو ظهره في مواجهة الناظرين شمس مشرقة ذات وجه بشري وهي تمثل شعار القاچاريين إبان عهد محمد شاه (1834-1848).



خيمة ملكية قاچارية وثلاث حشوات من خيمة أخرى معروضة إلى اليمين (في صفحة 254)، تعود كلها إلى أوائل القرن التاسع عشر، منسوجة من الصوف المؤبلك بمطرزات صوفية رشتية. (5،28 طول x 2،70 عرض x 2،20 متر، ارتفاع).



التطريز

لعله مما يصور مدى الصعوبة التي كان الناس يلاقونها في الحصول على أقمشة مطبوعة رفيعة المستوى بأسعار معتدلة في متناول الجميع، هو ما كان من أمر انتشار التطريز بإيران القرن 19 والذي عم استخدامه على نطاق واسع من الأقمشة والأمتعة بدءًا من سروج الخيل وأثاثات المنازل التي من بينها الستائر والأغطية والوسائد الوثيرة إلى قطع ملابس الرجال والنساء والأطفال. وكما كان أمر التطريز العثماني فإن المطرزات التجارية والمحلية لم تكن ذات شأن وقيمة عاليين. وبالرجوع إلى العام 1877 في أصفهان (أنظر عيسوي 1971) كانت المطرزات المشتراة من السوق يقدر ثمنها طبقاً لما فيها من نقوش وزخارف، وهي ذات الزخارف والنقوش التي كانت تستنسخ في الملابس المباعة في السوق ذاته. لقد كتب كوليڤر رايس1923 بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها واصفاً جلب القماش إلى السوق حيث كان يتم وزنه إلى ما دون سدس أونصة (5 غرام). وعادة كان النقاش في السوق يدور حول نوعية وألوان خيوط التطريز والنقوش المنفذة. وكانت عملية تنفيذ التصاميم على الأنسجة والأقمشة وابتياع خيوط التطريز هي مسؤولية الطرازين. علاوة على أن المطرزات كان يعاد وزنها أمام الزبون ويتم دفع قيمة التطريز بناء على الفرق بين القطعة النسجية قبل وبعد التطريز.

أما بالنسبة للتطريز بالخيوط المسحورة الدقيقة التي تعطينا العيينات أو الشبكيات المفرغة المستخدمة في صناعة حجاب «الروباند» فإن فارق الوزن كان غير ذي بال، فتطريز الحرير يكاد لا يسجل أي خسارة تذكر بحساب الخيوط المستبعدة. وفيما يتصل «بالتطريز الأبيض» أي التطريز الحريري السُّمني على القطنيات السَّمنية (العاجية اللون)، فقد كان المطرزون يحققون المراد الزخرفي بتطريز الدرزات وبالخصوص درزات الحشو في اتجاهات مختلفة، مما يعطي الإحساس بسطح متلامع حيثما وجهت نظرك إليه. ومع ذلك، ولزخرفة الأجزاء التحتانية من سراويل النساء فقد كان المطرزون يعمدون إلى استخدام خمسة عشر من أطياف ألوان الحرير أو ما يزيد. وكان انجاز الدرزة الخيميّة يأخذ هيئة سلسلة أشرطة مائلة تحول الظهرية القطنية السادة إلى ما يشبه سجادة صغيرة منمنمة حيث الخليط المعقد من الألوان الساطعة ينحَلُّ ويأتلف، كالروعة التي نصادفها في أوراق الخريف التي تذهب أدراج الرياح في الضباب المتراعش ذات غروب أكتوبري (أنظر بنچامين 1887 ص 233). قد يأخذ الشكل صورة مُعَيَّنات مسطحة لكنه في الغالب كان يأخذ صورة أشرطة مائلة، كما يظهر في رسوم المرقعات الصفوية بالرغم من أن هكذا تصوير لأنسجة السراويل قد يشير إلى قطنيات مطبوعة أو حراير منقوشة (وكلاهما انتعشا خلال الحقبة القاجارية) بأكثر مما يشيرا إلى الدرزات الزخرفية.



اللوحة في صفحة 255 عبارة عن تفصيل من سراويل قاجارية (شلفار)، من قماش قطني مغطى بالدرزة الخيمية الحريرية مع التواءة خفيفة على شكل حرف زد وحرف S ملتو ومفتوح. وثمة نقوش مشابهة وجدت في بعض حراير الملابس الرسمية لذات الحقبة (لندن 799 – 1876).







نسجية قطنية منسرحة مطرزة بالحرير «تطريز أبيض» بغرزة حشو، يعود تاريخها إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (واشنطن دي سي 3.2).

وفي أواخر تلك الحقبة كان هذا التكوين المائل يستخدم في تصميمات السجاد وزخرفة الأشغال المعدنية، كما انعكس ذلك في أشكال التطريز السابغة لنسج السجاد (الفارسي) الأذربيجاني شمال غرب قزوين. وثمة أمثلة يُعتقد أنها تعود إلى أواخر القرن السابع عشر فصاعداً يتماثل التكوين فيها تماثلاً متطابقاً، وكأنما يشرق من ضياء نجمة مركزية واحدة أو من شكل واحد متعدد الأضلاع. فالدرزة المتصالبة، أو رفو السطح - وهذا الأكثر استخداماً -رفو السطح على المائل وهو الحاصل من بين مزيجين من الألوان: فالقطع الأقدم التي تحذو حذو الأشكال الصفوية تتمتع بأرضية داكنة تتشعشع بتفاصيل ذات ألوان وهاجة قوية، في حين أن النماذج الجديدة ذات أرضية ملونة وأطياف معتمة شفافة رقيقة. بعض أكثر الدرزات الزخرفية القاچارية تعقيداً نصادفها في ملابس نساء المجتمع الزرادشتي. للوهلة الأولي يبدو الشلقار (تنورة قصيرة) والقميص المحفوظين بنقابة المطرزين بلندن وكأنهما صُنعا من قماش مطبوع، لكن النظرة الفاحصة تكشف أن الوحدات التكرارية الصغيرة قد تم تطريزها بجهد فائق. وقد لاحظ هيوم غريفيث (1909 ص 127) أن البنات الصغيرات كن يتعلمن التطريز بمجرد أن يستطعن الإمساك بالإبرة: «هذه السراويل غالباً ما كانت قطعاً متناهية الصغر من المطرزات وقد جُمعت إلى بعضها. وبمجرد أن تدخل الفتاة معمعان الخياطة فإنها تبدأ في تطريز أشرطة من أقمشة ذات ألوان ساطعة وهاجة في انتظار يوم جهاز عرسها الموعود». وثمة





سراويل عرس زرادشتية وسترات من الحرير بأماميات وبطانات قطنية، وموتيفات مطرزة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. (قاعة هامبتون 3454-3461-3459).

تطريز الطارة-تطريز ينجز على طارة- «تامبورين»، (كُلاب-دوزي: درزة خطافية) الذي كان يتم بإيران في تلك الحقبة، ولما كان هذا التكنيك مرتبطاً ارتباطاً كبيراً بالتطريز الرائع الذي أخرجته تركيا العثمانية فإننا سوف نتعرض له باختصار في الفصل التالي من كتابنا.



سنوات الانحطاط

كان عزل ميزرا تقي خان واغتياله (في يناير 1852) هو كلمة السر وراء حالة التدهور والانحطاط، فقد كانت أوروبا مهتمة فقط بالمواد الخام الإيرانية وترغب في الحصول عليها على صورة سلع مصنعة. فقد كانت فرنسا – على سبيل المثال – متحمسة لابتياع بيوض ديدان الحرير السليمة حتى تفشى وباء أصاب البيوض في إيران في العام 1864 لكنها أصرت على دفع قيمة ما كانت تشتريه من خامات بأقمشة حريرية فرنسية. ولما كانت إيران تفتقر إلى احتياطيات قوية من الذهب والفضة، فإن هذه السياسة كانت بمثابة ضربة إضافية موجعة. واستفاد الموردون الأجانب بالمثل من مزايا الإعفاءات الجمركية في حين كان على التجار الإيرانيين أن يدفعوا 50 % زيادة على الأقل عدا رسوم المرور الإقليمية المفروضة في كل مدينة رئيسية. وبمرور السنين تناقص الطلب المحلي على الحراير والمخمليات «التقليدية» ذات الألوان رفيعة المستوى والنقوش السخية، والذي تصادف أن وقعت معه كارثة المجاعة الكبرى في أعوام 1869–1872 وترافق ذلك كله مع برنامج الحكومة لعصرنة إيران على النهج الأوروبي. وفي العام 1873 صدرت الأوامر لموظفي الحكومة بارتداء الملابس على الطراز الأوروبي، مُفَصلة كمعاطف الفراك العثماني وبذات الألوان الداكنة مما أثر بطبيعة الحال على الطلب. وراح الإيرانيون يعلقون على ما يجري بأسى بالغ: «حيثما وجهت نظرك تجد الإيرانيين وقد لبسوا الأقمشة الأوروبية النسيج بتصاميمها الجديدة، وبوقعها الجديد على العيون، لقد استسلم الإيرانيون قلباً وقالباً للأجانب وأخذوا يهرولون وراء كل ذوق أجنبي دخيل» (انظر ميرزا حسين في كتاب عيسوي 1971 ص 280). وتواكب مع اطراد تصدير شحنات الحرير الخام والقطن والصوف خسارة الغزّالين والفتّالين لأعمالهم شأنهم شأن النسّاجين والصباغين والمبيضين – وكان واحد فقط من بين كل خمسة نساجين قادراً على البقاء في عمله بأصفهان حيث يشكل النساجون 10 % من قوة العمل الإجمالية في العام 1880. وفي كاشان حيث كان ربع السكان منخرطون في عمل أو آخر مرتبط بصناعة الحرير، أصبح الوضع خطيراً. وأغلقت النقابات أبوابها بفقدانها لأعضائها الذين تعطلوا عن العمل. وباتت منسوجات الحرير التي كانت تشكل 5 % من إجمالي الصادرات في العام 1857 وقد تقلّصت نسبة تصديرها إلى حوالي نصف في المائة في العام 1889. وأسوأ من ذلك ما جرى لصادرات المنسوجات الصوفية والأقمشة القطنية التي تراجعت من أكثر من 22 % إلى 1 % في العام 1889 (انظر فوران 1989). ولأن المصائب لا تأتي فرادى، فقد فرضت الحكومة ضريبة تعسفية في العام 1903 على الصباغة، كما



نسجية قطنية منسرحة منسوجة بتطريز ذي درزات متصالبة (64 x 69 سم) يعود تاريخها إلى أواخر القرن السابع عشر (أذربيجان) وهذه التطريزات ذات ارتباط وثيق بتصاميم السجاد في تلك الفترة وبتصاميم القرن القادم. كما كان ثمة استعارة مقصودة لبعض عناصر التصميم ومظاهر التلوين في مطرزات أوائل القرن التاسع عشر (لندن – نشرة دورية 535 – 1910).

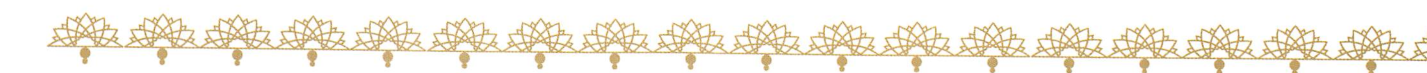


كان لتراجع إنتاج القطنيات البيضاء والرمادية تداعيات مدمرة مما شكل ضربة قاصمة لصناعات الطباعة والصباغة الفارسية والتي كانت في الأصل في حالة يرثى لها (أنظر وثائق ومستندات برلمانية لبريطانيا العظمى 1904. رقم الوثيقة 2146 ص 827). ومهما يكن من أمر، فقد كان ثمة شرارة مضيئة في هذه الظلمة الحالكة المُطْبقة ألا وهي السجاد الفارسي والذي لم يكن ذا قيمة تصديرية تُذكر حتى منتصف القرن التاسع عشر حيث شكل 4 % من صادرات إيران في الربع الثالث من هذا القرن و12 % من الصادرات في العام 1912.

السجاد الإيراني

في خمسينيات القرن التاسع عشر عانت صناعة السجاد الإيراني من ركود شديد. صحيح أن ثمة بعثة ملكية موسمية كانت توفد إلى كرمان في الأيام العصيبة من سنوات حكم نادر شاه، كما أصدر النظام القاجاري أوامره بتأثيث القصور الملكية، لكن الرعاية الملكية كانت أمراً لا يُذكر إن قورنت برعاية الصفويين أيام حكمهم. ولقد كان عرض السجاد الفارسي في المعارض الدولية الكبرى في أوروبا وأميركا الشمالية هو ما غيَّر الأحوال وبدّل الأوضاع. وكان من جراء موجة الطلب الهائلة على السجاد الإيراني أن نرى في مدينة تبريز وحدها كيف ارتفعت قيمة السجاد المُصّدّر منها إلى أكثر من الضعفين أي من 25 ألف جنيه إسترليني في العام 1873 إلى 65 ألف جنيه إسترليني في الأعوام الست التالية. ولم تكتف الشركات الأوروبية بإرسال مندوبيها وممثليها إلى إيران لكنها باتت منغمسة انغماساً مباشراً في وضع الخطط للتطوير وتوسعة المشاغل والورش. وكانت شركتا زيغلر بمنشستر وهوتز بلندن ضالعتين ومسؤولتين عن تزايد أنوال ومناسج السجاد من نوع سلطان أباد من قرابة أربعين نولاً في العام 1874 إلى 1،200 نول في العام 1894. وفي تبريز وحدها تم استيعاب عمالة تقدر بحوالي 1،500 عامل في أحد المشروعات الروسية هناك. وبحلول نهاية القرن كان ثمة 30،000 نول أو منسج بأصفهان وحدها في ورش شركة زيغلر هناك والمعروفة آنذاك باسم «القلعة أو الحصن» حيث كانت تشغل مساحة تقترب من 35،000 م2.

ولقد ظلت صناعة السجاد صناعة حوانيت في الأساس إذ يقوم التاجر بتزويد النساج بالتصميم المطلوب وبالصوف ودفعة أولى من الأجرة، ويسدد الحساب بالكامل عند إتمام العمل المطلوب، بالرغم من أن الشركات الأوروبية عمدت باطراد إلى إنشاء مشاغل صناعية تستخدم الرجال والصبية. وقد أتاح مثل هذا النظام مراقبة أمثل للجودة وأسفر عن تزايد ملحوظ في العائدات، حيث تم إبعاد النساجين وعزلهم عن القلاقل المحلية. وثمة تفصيلات تتعلق بالتنظيم الداخلي لورش ومشاغل



شركة زيغلر مسجلة في وثائق البرلمان البريطاني 1894 (انظر عيسوي 1971 ص 304): «بهدوء وترتيب كانت الألوان المختلفة للصوف وأطيافها تصنف وتوزن وتعطى للنساجين، وفي ذات الوقت كان يتم تسجيل ذلك في أحد السجلات بورقة موثق فيها كمية الصوف ونموذج السجادة وحجمها، وما إن ينتهي النساج من عمل السجادة حتى يتم أداء استحقاقه المالي على الفور ودون إبطاء، وبفرض أنه أحسن عمله وأجاد وأتقن فإنه يحصل على مكافأة صغيرة، وأما إن تعددت أخطاؤه فإنه يتعرض للمساءلة والعقاب».

لقد وُضع هذا الإشراف وتلك المراقبة لضمان ألا تُسَول نفس النساج له أن يستبدل الغزول المستوردة المصبوغة صبغاً عضوياً اصطناعياً بنسيج محلي ردىء. ولقد صادفت الأصبغة الكيميائية سوقاً رائجة في كل الدولة العثمانية وإيران القاچارية إبان سبعينيات القرن التاسع عشر. ولأجل إنجاز التصاميم كان النساجون يعتمدون في بادئ الأمر على الورق المقوى المصنع محلياً والموجود بالأسواق، لكن







عينة نسيج صوفي (140x129 سم)، تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين. وتظهر تلك العينة لإحدى السجاجيد العناصر الرئيسية للنقوش والتلوين لستة نماذج من الكنار واختياران للأرضية. لحمة الصوف منسوجة على شكل حرف Z واثنتان منها أخذتا شكل حرف S وسداة من الصوف وزئبر من الصوف، ذي عقد متماثلة (لندن، ت 214 – 1989).





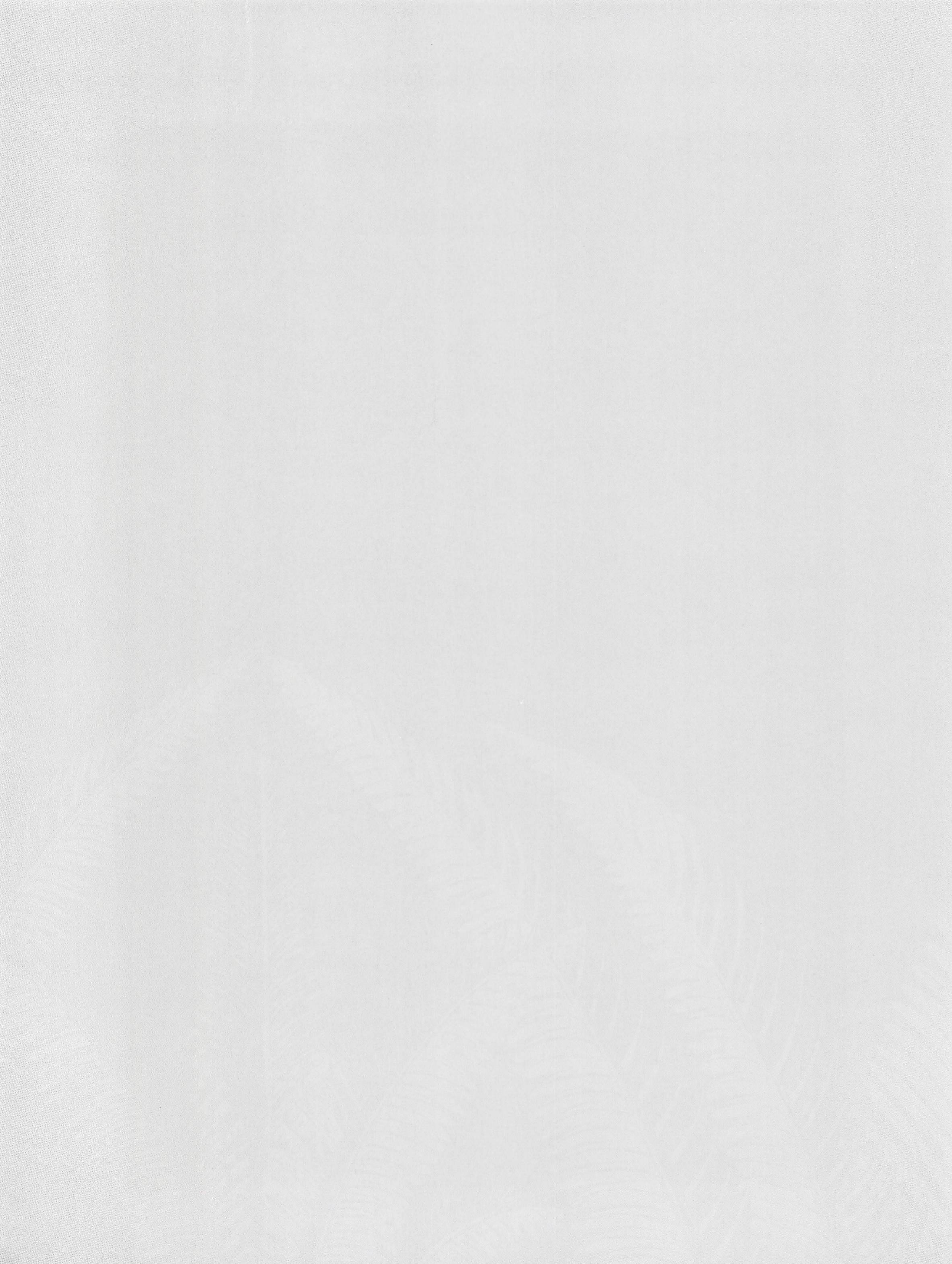
اللوحة في صفحة 263 عبارة عن بساط من الصوف (13,5 x 3,49 متر) إنتاج مشاغل شركة «زيغلر». وموضوع الأرضية الرئيس مستوحى بتصرف من الأشغال الصفوية بما فيه من نخيلات مروحية وعساليج وموتيفات الآنية الزهرية يعود تاريخه إلى قرنين سابقين (لندن).

التجار والنساجين أعادوا استخدام النماذج والموتيفات الصفوية، مكيفين الحجم ليتلاءم مع دواخل البيوت الأوروبية ثم راحوا يستلهمون ويقتبسون تصميماتهم ونماذجهم عن كتب الفن الأجنبي الأوروبي. وكان ثمة كتيبات تضم بين دفتيها عينات تحتوي الكِنار الأساسي، والشريط الزيني الواقي للكنار وموتيفات الأرضية كانت ترسل للمستوردين لدراستها وكانت الألوان تعدل حسب الطلب. وكانت الموضوعات ذات الوحدات المتكررة الصغيرة ومنها على سبيل المثال موتيفة «بوتا» مميزة للإنتاج القاجاري الباكر وملمحاً حقيقياً لإنتاج الزند[1]. ثمة أمير قاجاري كان والياً ذات فترة على ولاية كرمان (1891 – 1894) وكان هذا الأمير هو صاحب الصرعة التي تفشت في دوائر البلاط لاقتناء السجاجيد المصورة التي تصور حكايات من الكلاسيكيات الفارسية (مثل الشاهنامه ومنظومة الخمسة للشاعر نظامي)وكذلك مناظر مأخوذة من المطبوعات التي تصور الحضارات الأوروبية القديمة. وثمة نموذج مستمد من لوحة الفنان واتو المعرفة باسم «احتفالات ڤينيسيا» اقتناه متحف ڤيكتوريا وألبرت بلندن (ويلبر 1979& إيتيغ 1985). وبالرغم من المستوى التقني الرفيع على العموم فإن الانفعال بالتفاصيل لم يجئ متوافقاً ومتماشياً مع ديناميات الموضوع ودور الألوان فيه.

لقد كان الزبائن عبر البحار وفي أواخر القرن التاسع عشر متخففين إلى حد بعيد من الاعتبارات الجمالية لكن كان ثمة مشكلة أخرى. فقد تصاعدت الشكاوى من جراء الصبغات المستوردة المبهرجة السريعة الزوال وصبغات الكروماتين المستخدمة بإفراط في طول إيران وعرضها. وراح الكتاب الأوروبيون يمحضون القراء نصائحهم حول كيفية التعرف على الصباغة العضوية للغزول ويفرقون بينها وبين الأقمشة المصبوغة صباغة كيميائية. ورغبة منها في زيادة وتنمية المبيعات وخفض بنود فاتورة الاستيراد عمدت الحكومة القاجارية إلى إصدار المراسيم والقوانين. في العام 1882 تم حظر استيراد صبغات الأنيلين (الصبغات الاصطناعية) وتم توسيع هذا الحظر بعد ثلاث سنوات ليشمل الغزول المصبوغة بصبغات تصل مهربة إلى إيران من ألمانيا مروراً ببغداد في شكائر السكر أو عبر القوقاز مخفية في براميل النفط. وفي العام 1900 تم إعادة نشر القانون ولكن دون جدوى ملموسة وبحلول العام 1913 – 1914 كانت صادرات السجاجيد الفارسية المصبوغة صباغة كيميائية تشكل زيادة تقدر بزهاء 30 % عن نظيرتها المصبوغة صباغة عضوية. لقد شكلت تلك المشكلة، بالإضافة إلى الوضع برمته فيما يتعلق بالصناعات النسجية الوطنية، امتحاناً عسيراً لنظام أسرة بهلوي (آخرهم الشاه محمد رضا بهلوي الذي أطاحت به الثورة الإسلامية بزعامة آية الله الخوميني عام 1979 ميلادية)إبان الحربين العالميتين الأولى والثانية.

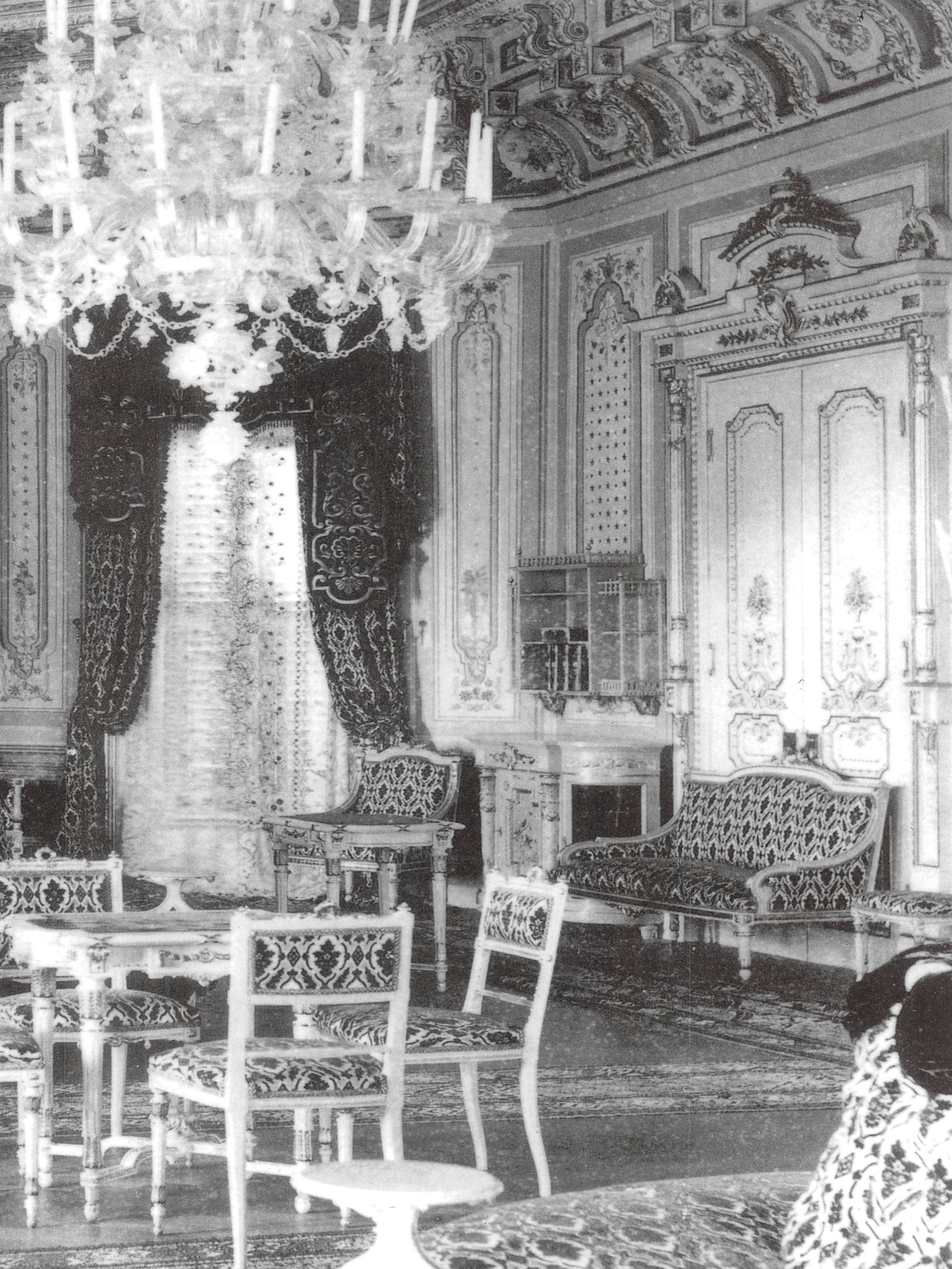
Zand (1)





الفصل الثامن

النسيج العثماني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر



بحلول الربع الأخير من القرن الثامن عشر قرر السلطان العثماني ضرورة تحديث تركيا على النهج الأوروبي إن أريد لها أن تقف في وجه السياسات التدخلية والتوسعية للقوى الأوروبية والروسية. وكانت أولى خطوات السلطان سليم الثالث (1789 – 1807) المتمثلة في إعادة تدريب وتجهيز الفرق الإنكشارية بالجيش العثماني إيذاناً بسقوطه. لكن خليفته السلطان محمد الثاني (1808 –1839) دشن برنامجاً إصلاحياً واسع النطاق اعتباراً من العام 1826 متعظاً بما وقع لسلفه. وقد مس هذا البرنامج أو ما سُمي بالنظام الجديد جميع شؤون وجوانب البلاط العثماني والنشاط الحكومي. وبما أن منظومة القوانين الجديدة قد أخذت في الاعتبار ما كان سائداً بين الناس من أن الزي يُعبر عن ولاء وانتماء صاحبه السياسي، فقد تضمنت هذه القوانين مواد تتعلق بالملابس والأزياء كان من شأنها خفض الطلب على معظم «الأنسجة والأقمشة» التقليدية. وكانت الأسرة الملكية والحاشية في طليعة من انقلبت أذواقهم في تأثيث المنازل والقصور الجديدة المُنشأة والمؤثثة وفقاً للنهج الأوروبي وتبعهم في ذلك سائر الطبقات الاجتماعية.



زخرفة داخلية بقصر يلديز، إسطنبول، وهي صورة من ألبوم مصور أهداه السلطان عبد الحميد الثاني (1876 – 1909) إلى الملكة فيكتوريا ملكة إنجلترا. وكان المصنع الملكي في هيريكه يزود الكثير من القصور العثمانية والمقصورات بالمنسوجات الزينية والسجاجيد ليتمم «الديكور الأوروبي لدواخل القصور والمقاصير الملكية» (لندن، 25 : 7).



صفحتان من كتيب مبيعات، 1790 - 1820، يحتوي قرابة خمسين عينة من نسيج الحرير مع تفصيلات تتعلق بالكميات واردة بلغة الكارمنلاديكا (التركية العثمانية مكتوبة بحروف يونانية) (لندن 671 – 1919).

وفي تلك الآونة فقدت الدولة العثمانية الكثير من مراكزها الصناعية العتيدة لصالح روسيا التي التهمت أجزاءً من شرق أوروبا وشرق الأناضول، كما حلت فرنسا محل العثمانيين في شمال أفريقيا، وبسط الوالي العثماني المستقل محمد على سلطته على ولاية مصر (1805–1849) وقسم كبير من ولاية سورية. وطبقاً لشروط مؤتمر برلين (1878) أجبر السلطان على تسليم خمسي أراضي الدولة العثمانية (وخمس السكان) بما يعنيه ذلك من نقص عوائد الضرائب ما دفع الدولة العثمانية للتأرجح على شفير الإفلاس. ولم تستطع الحكومة العاجزة التي جاء بها دستور 1876 أن تحول بين قطاعات المثقفين الجدد وبين اليأس والإحباط والإحساس بالنقمة والغضب، وكثير من أولئك المتعلمين المثقفين هم ممن تلقوا تعليمهم وثقافتهم خارج الدولة.



الذوق الأوروبي

في غضون القرن الثامن عشر كانت المنسوجات الفخمة التي أُنتجت إبان العصر الذهبي العثماني قد ولى زمانها ونُحيت جانباً. وكان أحد الأسباب الرئيسية لذلك هو نقص العمالة الماهرة لأنه وعلى مدار القرن كله عانت الدولة العثمانية في عقر دارها الويلات من الأوبئة التي اجتاحتها مراراً وتكراراً. وكان الأناضول الغربي هو البقعة الأكثر تضرراً، ويشاركه في ذلك إقليم بورصة في العام 1778 حيث فقدا معاً ما يربو على الثلاثين في المائة من جملة سكانهما (بانزاك 1985، ص60). وقد تواصل إنتاج بعض منسوجات «الشكمة» المذهبة -أو (الجَتمة)- وأخلاط من المنسوجات الحريرية والقطنية المخططة (سيستيني- 1785، هوايت 1845، مجلد 2)لكن وبالرغم من كل ذلك فقد بدا أن كل المنسوجات ذات الأشكال قد انحطت وتدهورت في حين تزايد اللجوء إلى الزخرفة المضافة إلى القماش الجاهز بطريق الطباعة، والتخريم بالإبرة والتطريز. وقد يكون من بين عوامل انتشار صيحة التطريز بالخيوط المعدنية هو افتقاد المنسوجات ذات الغزول الذهبية والفضية الرفيعة.

كما أن الأمر قد أصبح يتعلق بمسألة التحول في ذائقة الناس بالنسبة للألبسة. إذ كان الصدر الأعظم العثماني (رئيس الوزراء)وخلال السنوات الأولى من القرن الثامن عشر يحض أرباب العمل في إقليم بورصة أن يُطَعِّموا إنتاجهم بنكهة أوروبية أقوى حتى يقلص من الواردات الأجنبية (عيسوي 1966). وبات مألوفاً باطراد ظهور السادة والسيدات المولعين بالموضة، وقد عبرت هيئتهم عن أذواقهم واختياراتهم الجمالية الميالة إلى الواردات الأوروبية منها إلى المصنوعات الوطنية. وفي العام 1720-1721 أرسل للمرة الأولى إلى فرنسا «يرميسيكيز جلبي محمد أفندي» سفيراً للدولة العثمانية وكان لتقاريره المتابعة أثناء سفرته أثر هائل على ذوق البلاط العثماني خلال القرن التالي. فلقد أخذ تصميم الحدائق وتنسيقها وأعمال الإنشاءات الملكية في القصور سمته وملامحه من فلسفة البستنة والتنسيق والمعمار الفرنسية، في حين تباطأ السير على ذات المنوال في جنبات وأبهاء القصور الداخلية التي خضعت هي الأخرى للتعديل تحت إشراف السيد فلاشات الليوني (نسبة إلى مدينة ليون بفرنسا) المعروف باسم «البازركان باشا» أو (العميل الرئيس)للبلاط العثماني. وبحلول منتصف القرن 19 أصبح الأتراك يستوردون الأثاث الأوروبي وفي معيته العادات الحضرية المحلية (وكأمثلة على ذلك، نظم وضوابط الأكل والنوم) التي تغيرت تغيراً جذرياً.

وبحلول العام 1750 باتت المصنوعات النسجية الليونية تصمم خصيصاً



للسوق العثمانية (إيفانز 1988) وعلى حين كان السلطان سليم الثالث يؤثر استعمال الأنسجة المحلية لتأثيث القصور السلطانية، لم تكن ثمة سياسة قوية لتطوير ودعم الصناعة الوطنية (عيسوي 1966). وقد حاول النساجون العثمانيون التأقلم مع الوضع الجديد، إلا أن المنسوجات الحريرية التي كانت تُصنَّع في غالبية ورش إسطنبول كانت ملفوظة وممجوجة باعتبارها «لا ترقى إلى مستوى ذوق المشتري العثماني،كما أنها رديئة التصميم فاقدة للأصالة» (هوايت 1845، مجلد 2، ص 264). وثمة شواهد تنم عن الذوق السائد آنذاك يمكن الاطلاع عليها في أحد سجلات البيع للأعوام من 1790إلى 1820 والمودع الآن ضمن مجموعة النسجيات بمتحف ڤيكتوريا وألبرت في لندن، ويحتوي هذا السجل على بضع وخمسين عينة من الأنسجة الحريرية مع القليل من التفصيلات المكتوبة بلغة الكَرَمَنديلكا[1] (وهي لغة تركية عثمانية مكتوبة باليونانية). ومعظم تلك العينات ذات تنفيذ فرنسي الأسلوب يصاحبه تنويعات زهرية داخل أشرطة عريضة أو مربعات. ولعل ظهور السيدات الأوروبيات في شوارع وطرقات إسطنبول هو ما أدى إلى انتشار صيحة تلك الحراير والقطنيات الهندية المطبوعة (الشيت[2])، ذلك أنه بحلول العام 1800 أصبح من المألوف أن تصاحب السيدات الأوروبيات أزاوجهن إلى الخارج. وبلغ من اهتمام أصحاب محلات الأقمشة والأنسجة بما طرأ من تغير على أجواء السوق أن راحوا يعرضون بكل جرأة وتباه المنسوجات وقد رفعوا فوقها شعار (فرنكبسنيك، فرنك باچندي)وتعني «حسب ذوق الأوروبيين» (كوجوكيرمان 1987) سعياً وراء زيادة المبيعات وتشجيع الطلب.

وصاحب تلك التصاميم والنماذج ما صاحبها من تغير في الألوان والتلوين. وبالرغم من الحظر الذي فرضه السلطان سليم الثالث (1789-1807)فإن الألوان الفاتحة التي تؤثرها النساء الأوروبيات قد باتت موضع تفضيل سيدات الطبقات العليا من الأتراك عند ارتدائهن العباءات الخارجية، في حين بقيت الألوان القوية الساطعة من نصيب الخادمات. وراحت النساء الأقل يساراً وثروة يرتدين ثيابهن بالدرجات اللونية الأغمق. وتحولت الأقمشة المقلمة والمربعة النقوش إلى صيحات يتهافت الكل عليها في العقود الزمنية التالية، لكن الطلب على الألوان الفاتحة ظل على ما هو عليه فيما حاول السلطان عبد العزيز (1861-1876) أن يُقلص استخدامها، مؤكداً أن الكلفة الباهظة لهذه الأقمشة المصبوغة تضر بالاقتصاد الوطني. وبالرغم من ذلك فإن أحد المراقبين للوضع لم يعف السلطان عبد العزيز من اللوم على ما

---

(1) Karamanladika

(2) Indian chintz



آلت إليه الأمور (وفق دراسة دود، 1904 ص 389): «إن الموضة هي أم المفاسد. فمنذ جلب عبد العزيز التصورات الفرنسية عن ثياب النساء وأدخل إلى الحرملك العثماني الملكي الأزياء الباريسية بما فيها من تعقيد وتحديث حتى انقلبت أذواق وتفضيلات النساء التركيات بصورة فاقت كل تصور، الأمر الذي كان من شأنه أن يؤثر تأثيراً ارتجاعياً خطيراً على الحياة الاجتماعية التركية وعلى الجوانب الاقتصادية والمالية. ومهما يكن من أمر، فإن النافخ الحقيقي في نار التغيير كان هو السلطان محمد الثاني (1808-1839) بما أصدره من قوانين إصلاحية تستهدف الثياب».

قوانين إصلاح الثياب وعواقبها

لقد بدأ برنامج إصلاح الثياب (بيكر 1986) بشكل لا يلفت الانتباه عندما أسس السلطان محمود الثاني فوجاً عسكرياً منظماً ومُدرّباً على النظم الأوروبية. وأعلن أفراد القوات الإنكشارية عصيانهم وتجاهلوا دعوته للانضواء تحت اللواء الجديد (الذي عُرض للمرة الأولى منذ خمسين عاماً) فكان أن دفعوا ثمن عصيانهم غالياً. وفتح تسريح الإنكشارية من الجيش في السابع عشر من يونيو 1826 الباب على مصراعيه لإنجاز إصلاح شامل لأزياء العسكر. فكان أن تم نبذ غطاء الرأس الإنكشاري بردنه الطويل المتدلي للخلف، كما استُبعدت العباءة الملونة المصنوعة من جلد العجول وكافة ثياب المراسم والحفلات، وكان هذا هو مصير الثياب التي كانت علامة مميزة لمعظم الوحدات العسكرية العثمانية. وحل مكان كل ذلك أزياء موحدة حديثة الطراز ذات طرابيش لا تمت إلا من بعيد لطُرز الملابس العسكرية الأوروبية. وباتت الطرابيش غطاء رأس إلزامي لكافة موظفي الحكومة



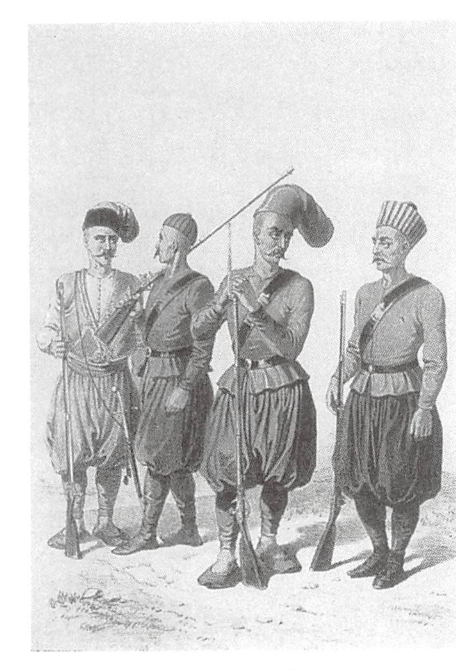
حرير دمشقي، كرسف، مع تفصيل من الديباج الموشى بموتيفة الهلال والنجمة، يعود إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وثمة أقمشة مشابهة صُنِّفت باعتبارها صناعة مناطق ايلازيغ وهاربوت. وفي تلك الفترة كانت موتيفة الهلال والنجمة مرتبطة ارتباطاً وثيقا بالبلاط العثماني، وتظهر على المجوهرات والنياشين الملكية وثريّات القصور وغير ذلك (إسطنبول، 9722).

والعاملين بالجيش. وفي غضون قرن من الزمان غدا الطربوش شعاراً للأصولية والتقليدية العثمانية والإسلامية (لويس 1966، ص 100).

وفي بادئ الأمر، تم استيراد خمسين ألف طربوش من تونس ولكن في العام 1832 تم إنشاء مصنع في منطقة إيوب بإسطنبول. وثمة كانت خمسمائة امرأة من العاملات الفائقات الخبرة والسرعة يخطن الهياكل الصوفية للطرابيش والتي يتم معالجتها بعد ذلك وصباغتها ووضعها في الغلايات ثم في الأخير قولبتها في القوالب المعدة لذلك. ولم تأت جوليا باردو في وصفها التفصيلي (1837) لوقائع منتصف الثلاثينيات على ذكر أي ورشة ميكانيكية تنتج 15000طربوش شهرياً آنذاك، إلا أن الصور الفوتوغرافية التي تم التقاطها بعد قرابة الستين عاماً تُظهر لنا طاولات العمل في الطرابيش وفوقها آلات وعدد بدائية.

وفي العام 1829 اتسع نطاق قانون الملابس (الفرمان السلطاني بلغة العثمانيين) ليشمل جميع الرجال فيما عدا طائفة علماء الدين، وأُلغي التشريع المالي الجبائي السابق فيما يتعلق بالعرق والعقيدة الدينية. وغدا زي الرجال اليومي عبارة عن عباءة أو سترة ذات قماش داكن صريح، وقميص ذي ياقة، ورداء خارجي بلاكُمّين يطرح فوق الكتفين، وطربوش فوق الرأس وحذاء أوروبي الطراز. وتزايد الطلب على الأقمشة العريضة، ولما كان الإنتاج العثماني لا يفي بالاحتياجات المتنامية فقد حاول السلطان محمد الثاني ضبط الأسعار بتقييد هامش الربح للبيع بالتجزئة في حدود 3 % (ريد 1951، ص 335). وكان أن أقيمت مشاغل للغزل وورشاً للنسيج في المقاطعات العثمانية الغربية زودت بالآلات المستوردة والفنيين الأوروبيين الأجانب ما حدا بأحدهم إلى التعليق قائلاً (وفق ماورد في دراسة ماكفرلين 1850، مجلد 2، ص 453): «إنه لمن الغرابة بمكان ألا يتمكن البعض منا أحياناً من إنتاج أفضل أنواع القماش، إذا وضعنا في الاعتبار أن لدينا أفضل الماكينات الإنجليزية والفرنسية، وأن أفضل الأصواف المستخدمة في ذلك الغرض هي أصواف مستوردة، كما أننا نحن الفرنسيون والبلچيك هم من يعملون في تصنيعها هنا. ومن ثم فلا يمكنك اعتبارها أقمشة تركية، إذ إنها مجرد أقمشة صنعت في تركيا بماكينات أوروبية وبخامات أوروبية وبأيدٍ عاملة أوربية ماهرة».

وكان أثر ذلك الوضع بالسلب فورياً على صُناع العمائم والحائكين ونساجي الحرير. وتناقص الطلب السوقي على الحرير المنقوش والقطنيات الفائقة الجودة إلى النصف (هوايت 1845، مجلد 2). وخَفَض مصنع الحرير في أوسكودار- إسطنبول- (الذي أنشأه سليم الثالث المتوفي في 1807 وزوده بألف نول وكان يعمل





صفحة مرسوم بها صور لأربعة من العسكر يرتدون الزي الموحد الذي حل محل الزي العسكري العثماني التقليدي، كما سجله برنديزي – 1830. وعلى الرغم من أن نمط الزي يبدو بعيداً إلى حد كبير عن أنماط الأزياء العسكرية الأوربية المعاصرة له، فقد جُوبه بمعارضة وعداء كبير في بعض الأوساط العثمانية.



فيه 1،500 نساج) أنواله إلى 250 نول في العام 1843، وانحصر إنتاجه في الحراير السادة. وانخفضت إلى حد بعيد أسعار بعض المنسوجات مثل الشيلان الكشمير فأفخم الشيلان أصبح يباع بسعر 300 دولار للواحد بينما، كان يباع في السابق بثمانمائة أو ألف دولار. لقد تدنى سعر هذا النوع الفائق النسيج والذي كان بمقدورنا تمريره عبر فتحة خاتم الإصبع (أنظر دي كاي 1833، ص 212).

لم تشمل قوانين إصلاح الثياب أزياء النساء، لكن وكما لاحظنا سابقاً فقد كان ثمة طلب متعاظم على الحراير المخططة وذات التربيعات والمطبوعة بالزهور وكذا القطنيات المطبوعة، وترافق مع هذا ولع بتصاميم الفرنسيين وأساليبهم في اختيار ثيابهم. وفي سبيل إشباع حاجة سيدات الطبقات العليا للصيحات الغربية الطابع، تم إنشاء مشاغل وورش جديدة لإنتاج الجوارب القطنية. وتعاظم باطراد بالغ الطلب على شرائط الزركشة الأوروبية لتزيين قمصان النوم الحريمي. وخلال النصف الثاني من القرن تخلقت زهاء 7،600 وظيفة جديدة في سوق إنتاج الأشرطة المزركشة. وكان على الأتراك أن يستوردوا الغزول بأنواعها من الخارج (قرابة 80،000 كجم في السنة) لكن معظم الإنتاج كان يعاد تصديره إلى أوروبا (قواتيرت 1986).

تدهور صناعة النسيج العثماني

لم تستطع حوانيت النسيج العثماني أن تصمد طويلاً أمام طوفان المنسوجات الرخيصة القادم من أوروبا والهند. وقامت النقابة بتحريك نظام الأسعار لحماية القوى العاملة المحلية ما أدى إلى خفض الأسعار بين المُصنِّعين المحليين على عكس المأمول. ويمكن القول إن فرص تقليص نفقات الإنتاج والحفاظ على الجودة في ذات الوقت كانت ضئيلة، على خلاف الوضع في أوروبا حيث كان مُصنِّعو النسيج يحصدون العوائد الجمة من وراء اختراعات أواخر القرن الثامن عشر الصناعية. ولقد تضرر المنتجون المحليون علاوة على ما حاق بهم من جراء الشروط التي نصت عليها المعاهدة التجارية الإنجليزية التركية المعقودة في العام 1838 والتي بمقتضاها يُفرض على الصادرات التركية ضريبة تقدر بـ 12 % في مقابل 5 % رسوم جمركية على الورادات البريطانية، كما تم بمقتضى تلك الاتفاقية أيضاً إعفاء التجار الأجانب من إتاوة النقل الداخلي التي كانت تقدر بـ 8 % من قيمة السلعة المنقولة.

وبالقطع فإن هكذا شروط تفصيلية نجم عنها تدفق هائل للسلع الأوروبية المُصنَّعة إلى داخل الإمبراطورية العثمانية على حين اضطرد تصدير الحرير والقطن الخام خاصة بعد أن ضرب المرض ديدان القز في فرنسا إبان العام 1853. وكانت



البيوض الخالية من المرض، والشرانق والشعيرات تصدر من منطقة بورصة لتعوض النقص في البيوض. ولقد قَدم عمال الحرير الفرنسيين إلى بورصة ليعملوا فيها وتم جلب الماكينات الإيطالية العاملة بالبخار لفرد الحرير والمهندسين العاملين عليها، واستوعبت المشاغل وحدها عمالة تقدر بخمسة آلاف عامل (ماكفرلين 1850، مجلد 1). ومهما يكن من أمر، فإن سنوات الازدهار في خمسينيات القرن التاسع عشر لم تدم طويلاً. إذ ضرب مرض تكسر الشرانق تربية الديدان في تركيا، وتراجع معدل تحصيل العوائد الضريبية بهذا القطاع إلى النصف، وهبطت قيمة إنتاج منطقة بورصة إلى 400،000 قرش في العام 1855 عوضاً عن أربعة ملايين قرش قرابة العام 1815 (تقرير أوبسيني 1973). وظل إنتاج المخمليات على حاله في منطقة بورصة وكان ذلك هو شأن المصانع في أوسكودار (إسطنبول)وديار بكر، إلا أن الإنتاج تدهور لاحقاً. ولما كانت لحمة القطنيات قد انتظمت سماكتها آنذاك بفضل استخدام الماكينات فإن الصباغة ظلت متخلفة ورديئة (ويردن 1986).

وبمرور الوقت تكونت أرصدة جديدة من الحرير الخالي من المرض وبات الاقتصاد التركي في العام (1861 -1862) على طريق الاستفادة من التعديلات التي طرأت على شروط معاهدة 1838 كما وفرت قناة السويس التي أفتتحت حديثاً آنذاك وتيرة أسرع لشحنات الحرير الياباني والصيني عبرها إلى الأسواق الأوروبية. وعلى



وسادة من المخمل (130x58،5 سم) ذات وبرة خضراء وحمراء على أرضية من الساتان الأصفر، تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر . و قد عُرفت في الماضي بتطريزة سكوتاري (من إنتاج ورش أسكودار الواقعة على الجانب الآسيوي من البسفور)، وهذه الفُرُش تُبين مدى إعادة التصرف في نقوش الجامة العثمانية في بدايات القرن الثامن عشر. (لندن، 630-1890).



أية حال، فإن مبادرة الحكومة العثمانية في إنشاء مركز علمي ومعهد للتدريب في منطقة بورصة ورصدها للجوائز وتخفيضها للضرائب ووقوفها وراء برنامج لزراعة أشجار التوت، كل ذلك أدى في نهاية المطاف إلى إنقاذ صناعة الحرير. كما حث القنصل الفرنسي الأتراك على عمل مشروعات صناعية مشتركة، محتجاً في ذلك بأن خطة تشغيل كتلك من شأنها أن تعزز مصالح الفرنسيين (الكاثوليك) وتُحجِّم من أثر الوجود السياسي البريطاني والأمريكي والبروتستانتية الأنجليكانية - التبشير بالإنجيل- (دوتمبل 1883). وبالفعل تضاعفت العائدات ثلاث مرات من أواخر 1880 إلى 1900 باعتبار أن فرنسا وحدها كانت تحصل على نحو 80 % من الإنتاج الإجمالي للحرير الخام – وليس من القماش المنسوج. ومن ثم تدهورت صناعة نسج الحرير إلى حد أنه في العام 1900 لم يكن إنتاج الغزول الحريرية المحلية المنسوجة في الأناضول – أناضوليا- يتجاوز حدود 2 إلى 7 %.

الإنتاج في منطقة هيركه

في العام 1843 أقيم مشغل صغير لتصنيع شاش القطن والحرير بتوجيه من رضا باشا وزير الدفاع العثماني، وذلك في ضاحية هيركه خارج إسطنبول. وعندما اطَّلع السلطان على المشغل وشاهده، زاد الوزير من دعم المشغل مما أدى إلى تسريع وتيرة العمل فيه. وهكذا تم توسيع المشغل في العام 1850 وتزويده بمائة نول (منسج) نمساوي الصنع من طراز «جاكارد» يصحبهم المدير العام للمصنع الرئيسي في فيينا ومعه باقي المتعلقات والتصاميم وكبير المهندسين السيد ريڤيير الفرنسي الجنسية القادم من مدينة ليون. وخُصص الإنتاج بأسره لتأثيث القصور الملكية العثمانية وبات موافقاً ومتماشياً مع ذوق العصر (ماكفرلين 1850، مجلد 2، ص 467).

كانت تصاميم بعض ما أشرنا إليه من قطع رائعة ومناسبة للأذواق، لكنها كانت جميعاً مستوردة. وعلى أية حال فلقد صار لدى الأتراك في عام 1850 ثلاثة مصممين أحدهم إيطالي والآخران ألمانيان ولقد رأينا زوجاً من الصبية الأرمن أو ثلاثة يستنسخون رسوم الزخارف والزينات تحت إشرافهم. إلا أن انعدام التخطيط وسوء التدريب ضرب الإنتاج ضربة قاصمة إلى درجة أنه لم يكن يعمل من بين الأنوال كلها سوى العُشر فقط (ماكفرلين 1850). ومع ذلك فقد ظهر بعض إنتاج الحرير الهريكي (نسبه إلى هيركه) في المعرض الكبير بلندن 1851، وفي معرض آخر أقيم بباريس في العام 1855 عُرض الحرير الهريكي وملابس مصنعة في أزمير وأزياء عسكرية وطرابيش من صنع المصنع الإمبراطوري في منطقة «إيوب» وقطنيات



إلى أعلى أقمشة وألبسة حريرية تباع في سالونيكا، أو تراقية العثمانية، تعود إلي أواخر القرن التاسع عشر (القدس) (956-81، 776-7.81، 646-171، 84-79، 172-79أ، 992-85، 1040-85، 987-85).

مطبوعة في بلدة «زيتنبورو» الكائنة حالياً قرب مطار إسطنبول، وكذلك المخمليات الهريكية والدمقسيات (الحراير على الطراز الدمشقي الشهير) والساتانات والتفته والشاش والأربطة. وفي العام 1857، تقرر التوقف عن محاولة نسج المخمليات ذات الزخارف النباتية بخيوط الذهب لأن نوعيته كانت دون المستوى المطلوب، وعوضاً عن ذلك تقرر إنتاج الحرير المفرَّغ والمخمل القطني بعد موافقة الصدر الأعظم (رئيس الوزراء) (انظر دراسة أوز 1951 مجلد 2). وتُظهر بعض التصاميم والنماذج غير



المؤرخة والمصنعة في هيركه (كوجوكيرمان 1987) التأثير الفرنسي مع عدد من النماذج المستقاة من حراير السوق التي كانت سائدة في أوائل القرن الثامن عشر (سلومان 1953).

لقد أتت النيران على معظم ذلك المشغل المشار إليه أعلاه في العام 1878 إلا أنه قد أعيد فتحه للعمل بعد نحو الأربع سنوات. ومع ذلك ظلت صناعة المنسوجات راكدة ركوداً كبيراً. وقبل عشر سنوات من ذلك التاريخ سجلت وثيقة عثمانية وجود اثني عشر نولاً (منسجاً) فقط، تقوم بإنتاج الحراير المنقوشة وحراير تأثيث المنازل، وذلك في إسطنبول وأوسكودار حيث كان عددها في العام 1830 يبلغ 410 أنوال (عيسوي 1966). والأرجح عندنا أن هذه الأنوال ليست أنوال جاكارد الأوروبية،



حرير هريكي، نسيج مُركَّب، يعود إلي النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ويظهر التأثر الواضح بالأقمشة الحريرية الفرنسية والإنجليزية التي كانت تنتج في خمسينيات القرن التاسع عشر في الألوان القوية الراسخة والتوزيعات الثلاثية الأبعاد للنباتات والزهور (إسطنبول، هيريكه 37/13).



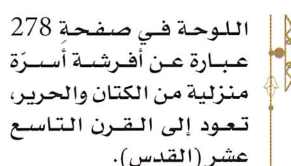


ذلك أنه وخارج المشغل الملكي جري تقديمها متأخراً جداً، وظلت وسائد بيلسيك[1] ومخمليات التأثيث والألبسة تنسج على أنوال متحركة عادية في العام 1883 (أوز 1951، مجلد 2). وبحلول العام 1891تحول مصنع هيريكه[2] إلى إنتاج السجاد.

التطريز

إن اعتبرنا أن الزوار الأوروبيين كانوا عازفين عن المنسوجات المحلية فإنهم كانوا متلهفين لابتياع ما هو متاح في السوق من القطع المطرزة. ولقد كَثُر ورود الإشارات إلى التطريز في أدب الرحلات بالقرن التاسع عشر عن ذي قبل، ولئن كان ذلك يعكس الاهتمامات الأوسع للمؤلفين بما فيها اهتمامات الكاتبات من الإناث اللاتي سمح لهن أخيراً بالنفاذ إلى خدور الحريم الخاصة ومنازل الأسرة المالكة، فإنه يوحي بالمثل بأن أشغال الإبرة التطريزية كان معترفاً بها كبديل ذي قيمة معتبرة، أو على الأقل كبديل مرغوب للأقمشة المنسوجة المطبوعة والمنقوشة. فعلى حين تواصل استخدام الدرزات ذات التاريخ العتيق عمد المطرزون العثمانيون في أواخر القرن الثامن عشر إلى الاعتماد على تقنية الطارة الموفرة للوقت مستخدمين في ذلك الإبر الخاصة والتي تشبه خُطاف الكروشيه والتي اقتبسوها على الأرجح من الشرق الأقصى أو الهند. وبذلك تحولوا عن النماذج والتصاميم التطريزية العثمانية الكلاسيكية: فعوضاً عن التطريز الحر لتويجات الزهور وللبراعم الرقيقة الناتئة من سويقات النباتات الناحلة أو التي تؤطرها أوراق الشجر العريضة فوق أرضية سخية النسج راحوا يُطرزون زهوراً ونباتات جمة متزاحمة وقد تفتحت تفتحاً كاملاً، معروضة على نحو مرسوم كأن العين تراها من أعلى، من منظور ثنائي الأبعاد.

كما تزايد باضطراد استخدام الموتيفات المعمارية والمتعلقة بالمناظر الطبيعية، فرادى أو مكررة، لتُشكل في النهاية حكاية ما أو تروي واقعة ما، ولعل ذلك يعكس ولع البلاط العثماني بالجداريات الصغيرة التي تحمل مناظر طبيعية على الطراز الأوروبي. وبدا الأمر كما لو كان المقصود هو تأكيد الوحدات المرسومة باستغلال وتوظيف الدرجات المتباينة لألوان الحراير في أفضل صورها والتي كان يتم اختيارها بغاية الدقة لتزيد من تأثير الظل والنور، ويجتمع ذلك كله مع الدرزات على الطارة التي كانت تضيف إلى النسيج غنى وسخاء. وبالرغم من ذلك، فإن



اللوحة في صفحة 278 عبارة عن أفرشة أسرَة منزلية من الكتان والحرير، تعود إلى القرن التاسع عشر (القدس).

(1) Bilecik cushions

(2) بلدة على الناحية الشمالية من خليج أزمير بالقرب من اسطنبول كانت تنتج أفخر أنواع السجاد في العالم.



تفصيل من منديل قطني، مطبوع ومطرز بخيوط الذهب وبخيوط حريرية قرنفلية وزرقاء، يعود إلى القرن التاسع عشر. ويبدو واضحاً أثر تطريز وشي الحرير الفرنسي على الزخارف المطرزة- 1800 (بوسطن، 448-15).

غالبية التطريزكان يتم باستخدام توليفات درزات الرفو المزدوج والدرزات المتسلقة المزدوجة. وفي الوقت الذي اتخذ فيه برنامج الإصلاح الرسمي مجراه بات تأثير تصاميم الأقمشة الأوروبية أكثر بروزاً ووضوحاً. فقد عمدوا إلى زخرفة القطنيات المطبوعة بتطريز يستخدم خيوط الذهب حتى تماثل الحراير الفرنسية المقصّبة بخيوط الذهب والفضة (الديباج الفرنسي).

وأضحت بعض الموتيفات، مثل الأشرطة المعقودة والعقد الأنشوطية ذات الباقات الزهرية بأسلوب الروكوكو المتأخر، صيحة ذائعة. وأخذت سطوح الثياب الحريرية تترصع بهذه الموتيفات المنتشرة فوقها، تصحبها عناصر متكررة من الزركشات الدقيقة بإبر الزركشة والتزيين (هوايت 1845، مجلد 3 ص 186)، هذا التطريز الذي كان يطلق عليه بالتركية «إغني أويا» كان فائق الجمال كما نلاحظ في زهور البرتقال المستدقة الصغر، وبعض زهور البنفسج ونبات نجمة الصباح التي تزين جزداناً (كيس صغير لحفظ النقود) صغيراً أهداه السفير العثماني للملكة فيكتوريا ملكة إنجلترا في العام 1845. ومع ذلك، فقد عنيت مشاغل التطريز على طول ساحل البُسفور ومرمرة على إعطاء أشغالهم طابعاً عرقياً محلياً باستغلال الأساطير المخطوطة في أشغال التطريز لجذب الزبائن الأوروبيين فكان ثمة أكاليل وشجيرات الزهور، بالحرير الملون المخلوط بالذهب، والمزينة أطرافه بشعارات متنوعة ذهبية وفضية كرمز السلطان، والمساجد، وعبارات الماشاء الله والأهلَّة والنجوم «انظر هوايت 1845، مجلد 2 ص 102-103). وثمة تطريز تجاري ممهور بتوقيع أصحابه كالذي عرضته أسرة حسن أغا بالمعرض



الكبير بلندن في العام 1851: وهي القطعة المعروضة حالياً بمتحف فيكتوريا وألبرت في لندن والتي حيكت على يد ابنة حسن أغا.

وفي أوساط علية القوم كان بوسع المرء أن يصادف الأثاثات المطرزة في كل حجرات المنازل. وكان ثمة أفرشة وشراشف تحفظ في الخزانات أثناء النهار وتتكون من: حشايا، تُغطى عادة بملاءة من شاش الحرير أو الموسلين المقلَّم، ونصف دستة من الوسائد، كلها قابعة داخل أكياس من الموسلين المطرز تطريزاً فخماً ويمكن من خلال التخريمات رؤية الساتان الذي يحتويها بوضوح بالغ– وزوجاً من الأغطية المحشوة بالقطن، مطوية بعناية بالغة: ومن ثم فلا حاجة عندها لملاءة ثانية، ذلك أن الأغطية كانت تحدد أطرافها الأربعة بأفخم أنواع الموسلين الأبيض (باردو 1838، مجلد 1 ص 32). وفي أوقات تناول وجبات الطعام كان الخدم يقومون بفرد الأفرشة المطرزة تحت المناضد الواطئة لتلتقط ما يتساقط من فتات الطعام، ثم يحملون الأواني الصينية والزجاجات والأكواب، ثم الطعام والشراب، كلٌّ مغطى بقطع من القماش المطرز، ثم يقومون بإعطاء كلٍّ من الحاضرين في المأدبة منديلاً وفوطة خاصتين به كلها مزخرفة بصورة متماثلة. وكان الضيوف وأهل المنزل يجلسون أو يتكئون على الأرائك المغطاة بالأقمشة النفيسة الغالية الأثمان، كالحرير والمخمل المطرز بالذهب أو الفضة وخلف ظهورهم وعلى جنوبهم وأطرافهم ثمة وسائد وثيرة من نفس أنواع القماش (وايت 1845 مجلد 3 ص –170 171).

وبحلول العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر أصبحت هذه الأغطية والسُتَر مخملاً أحادي اللون ذي ألوان قوية صارخة راسخة، مطرزاً بالدرزة الديڤالية. (أما المصطلح الشائع الاستعمال «بنداللي[1]» ويعني بالتركية «ألف ورقة شجرية ونباتية» فإنما يشير إلى الشكل)، وهي تحوير مشتق من الدرزة الزردوزية[2] المزين بالسكوين (عملة ذهبية صغيرة تركية قديمة) والترتر البراق. وكانت الخيوط المعدنية تخاط بها الحشوات ظَهراً لبطن، بينما يدار حول الحوافي والأطراف بخيوط الحرير والكتان التي تتقاطع متصالبة على طول ظهرية القماش. وقد أطرد استبدال الخيوط الذهبية والفضية والأنسجة السلكية والمعدنية والأشرطة ببدائل من النحاس والنيكل في الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر، مما يشي ولا شك بمدى عمق الأزمة المالية التي كانت تعصف بالدولة العثمانية. ولقد أضحت تلك المخمليات المزينة الزي الرسمي لسيدات البلاط العثماني وثياب الزفاف المعتمدة.

---

(1) Bindalli

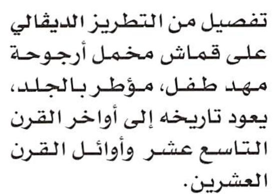
(2) Zerduz – stitch



عينات من أشغال تطريز الإبرة، على صورة دوائر، تعود إلى منتصف القرن التاسع عشر . وكانت تلك الزركشات المعقدة تزين الحوافي الأمامية واطراف الأردان في ثياب النساء التركيات إبان تلك الفترة (إسطنبول)







تفصيل من التطريز الديفالي على قماش مخمل أرجوحة مهد طفل، مؤطر بالجلد، يعود تاريخه إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.



ومع نهاية القرن استوردت تركيا ماكينات الخياطة الألمانية والأمريكية بأعداد كبيرة، لكن أرباب العمل الأتراك لم يبدوا أي ميل لتنظيم أو تطوير الصناعة الوطنية. ويرى أحد الكتّاب (فيش 1907) أن هذا العزوف كان أحد أعراض الإنهيار المؤلم للإمبراطورية التركية عامةً. لقد وفرت الدرزات المتسلسلة التي تؤديها ماكينات الخياطة البديل الرخيص بطارة التطريز: وفي كلتا الحالتين فإن التدريج اللوني المتميز تلاشى باضطراد اللجوء إلى استخدام الحرایر المصبوغة كيميائياً (وبالجدائل التي تضفرها الماكينات).

القطنيات المطبوعة

في أواسط القرن السابع عشر سجل الرحالة التركي إيڤليا جلبي إحصاءً لورش طباعة الأقمشة والأنسجة بإسطنبول وقَدَّرها بسبع وعشرين ورشة يعمل بها 200 عامل ينتجون أفخم المناديل وأقمشة الثياب (مانتران 1962). وبحلول العام 1725 كان ثمة 192 منشأة طباعة، اثنان وثلاثون منها في حوزة أتراك مسلمين والبقية للأرمن المسيحيين. ولقد جرت العادة أن تأخذ هذه المنشآت مواقعها على ضفاف مياه البسفور والدردنيل. وكانت القطنيات تُصَّنع في بلاد الأناضول العثمانية وبلاد المشرق العربي وقبرص وتصدر بكميات هائلة إلى أوروبا، خاصة فرنسا وكانت بعض المناطق تشتهر بقطع القماش المصبوغة المطبوعة مثل بورصة وتوكات وأماسيا[1]. وكانت بلدة مثل عنتيب (حالياً تسمى غازيانتيب[2])تمد الفرنسيين بالقطنيات الزرقاء النيلية، أما ديار بكر فكانت مركزاً هاماً يبيع للفرنسيين ما تنتجه مصانع المدينة من قطنيات «الشفار كانيه» (شفقن [3]: أى بلون الأحمر الشفقي، والأحمر). وتتيح لنا دراسة فوكاساوا المستفيضة (1987)التعرف على قطنيات ديار بكر المضمونة المتانة ذات الأرضيات الحمراء والبنفسجية والموتيفات الزهرية المبسطة. وكان التشابه بين القطنيات التركية المطبوعة ومثيلاتها الهندية آنذاك متعمداً على الأرجح وقت أن كانت سبائك الفضة تتدفق خارجة من الإمبراطورية العثمانية، اعتباراً من النصف الثاني من القرن السابع عشر، لتسديد ثمن تلك القطنيات الهندية المطبوعة ولذلك سعى الأتراك لتقليد المنسوجات الهندية.

لكن لولا الميكنة ما كان بمقدور أرباب الصناعة العثمانية مجاراة الأسعار

---

(1) Bursa ، Tokat، Amasya

(2) Aynteb ، Gaziantep

(3) Safakgun





الزهيدة للمستورد الهندي ولا الهبوط السريع في أسعار الغزول الإنجليزية التي هبطت سبعة أضعاف بين أعوام 1792 و1813. وبين أعوام 1823 – 1843 طرأت زيادة تقدر بستة أضعاف على صادرات الأقمشة البريطانية إلى الإمبراطورية العثمانية، وأبدت أوروبا العزم على انتهاج ذات السبيل: فقد كانت الحكومة العثمانية تخطط لإقامة من 4000إلى5000 ورشة أنوال لكن بريطانيا استبقت ذلك المخطط وأحبطت المحاولة بسرعة وعمدت فضلاً عن ذلك إلى إغراق السوق بالقماش المطبوع (إنالسيك 1987) . وشيئاً فشيئاً حلت الأنوال الميكنة محل الأنوال اليدوية التقليدية، لكن المحصلة المالية تتلخص في تصدير القطن الخام من أقاليم البلقان العثمانية وإعادة استيراده على صورة غزول أو أقمشة من وسط أوروبا وشمالها. وفي العام 1820 أمكن للإمبراطورية العثمانية أن تفي باحتياجات البلاد من الأقمشة القطنية ولكن بحلول سبعينيَّات القرن كانت الدولة العثمانية تستورد 80 % من الأقمشة القطنية من الخارج.

وبذل الطباعون في إسطنبول جهوداً مضنية لينافسوا في الأسواق، متحولين إلى استخدام كليشيهات الطباعة الفرنسية بحلول العام 1813مستعملين معجون الدقيق في تلميع سطوح الأقمشة (هوبهاوس 1813) . ولكن بحلول أربعينيات القرن لاحظ الباحث هاملين (1877، ص59) بأسى ما يلي:

«كان ثمة خمسة آلاف عامل نساج في منطقة سكوتاري (سواء في إسطنبول أو ألبانيا) عاطلين عن العمل، وتدهورت أحوالهم إلى حد التسول البائس. واختفت من الأسواق الأقمشة ذات الألوان الراسخة والنسيج المتين التي كانت تنتجها ديار بكر وأصبحت المحارم القطنية المطبوعة تأتي إلى مدينة بورصة من ليون بفرنسا ومانشستر بإنجلترا. وهكذا تلاشت وتبخرت كل الصناعات النسيجية التركية».

وتكرر السيناريو في كل أرجاء الإمبراطورية مع طباعي النسيج في بغداد وحلب وقبرص الذين راحوا يعانون الويلات. وكان مديرو المصانع، خاصة منهم أولئك القيمون على مصانع القطنيات الملكية المطبوعة في بكيركوي (حالياً ماكريكوي)

حرير أحمر (116x112 سم)– تطريز على الطارة الطرزية – بحرير ملون وخيوط معدنية، يعود تاريخه إلى أوائل القرن الثامن عشر . وهذه الرؤوس الزهرية كانت ملمحاً من ملامح التطريز في القرن الثامن عشر (لندن. دورية رقم 744-1912).







ويزلكوي (حالياً سان ستيفانو) القريبة من «زايتنبورو»[1] لا يتورعون عن تمرير أفخر الأقمشة المستوردة إلى البلاط العثماني على أنها من إنتاج مصانعهم. ومهما يكن من أمر، فإنه وبحلول العقد الأخير من القرن تباطأ الاستيراد، ومع التوسع في استخدام العمالة النسوية الفائقة في أزمير وطرابزون (حالياً تربيزوند) وتوكات وقيصرية شهد التجار العثمانيون زيادة كبيرة في مبيعات القطنيات المطبوعة. وإذا أخذنا مثال الأناضول الغربي وحده فإننا نجده قد حقق دخلاً يقدر بحوالى 15 مليون مارك ألماني من تصديره كميات كبيرة من القطنيات المطبوعة إلى إيران.

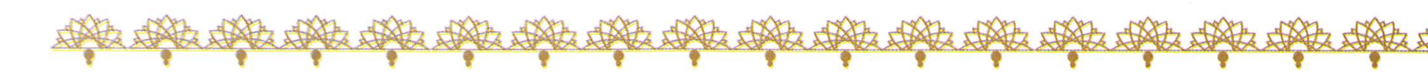
إنتاج السجاد

كان القطاع الوحيد من قطاعات النسيج العثماني الذي شهد انتعاشاً كبيراً في صناعته خلال القرن التاسع عشر بأكمله هو صناعة السجاد. فقد تهاطلت على الأتراك موجة من الطلب الأوروبي والأميركي جراء عرض السجاد العثماني في معارض دولية عديدة. زادت أسعار السجاد الأوزاكي[2] (نسبة إلى منطقة أوزاك) بنسبة خمسين في المائة بين أعوام 1846، 1873، وتضاعفتبما يعادل قيمة صادرات السجاد من أواخر سبعينيَّات القرن إلى منتصف التسعينيَّات، ووقع الأمر نفسه بالنسبة لعدد الأنوال: في العام 1914 تم تشغيل 60،000 ستين ألفاً من العمال في ذلك القطاع. وكان معظم الإنتاج يصدر إلى بريطانيا، ومقدار النصف مما يصدر إلى بريطانيا يذهب إلى فرنسا، وكانت الولايات المتحدة تحصل وحدها على نصيب الثلث.

وبمنأى عن المحاولات التي عنيت على الخصوص، في أواخر القرن التاسع عشر، بميكنة الغزل فإن الإنتاج من الغزول ظل في الأساس إنتاجاً منزلياً، لأولئك الذين

(1) Zeytinburu

(2) Usak



يعملون لحساب التجار ممن كانوا يزودونهم أحياناً بالأنوال. وفي حين كانت النسوة يقمن بأعمال الغزل فإن الرجال اقتصر دورهم على غسل وتبييض الصوف. وفي «أوزاك» كان الرجال يقومون بصباغة الغزول، أما في منطقة «كوله» فكانت النساء هن اللائي يقمن بالصباغة. وفي مناطق غورديس وكوله تشارك النساء والرجال بأعمال النسيج، لكن النسيج كان مهمة النساء وحدهن في منطقة أوزاك. وعندما تخطى الطلب حدود العرض دخلت النساء اليونانيات والأرمنيات مجال العمل في نسج السجاد في المناطق الأخرى (قواتيرت 1990). وعلى خلاف النساء المسلمات لم تجد تلك النساء المسيحيات أي صعوبة في التكيف مع بيئة عمل الورش والمشاغل التي يشرف عليها الرجال.

وكما كان الشأن في إيران فإن الورش التي أقامها الوكلاء الأوروبيون لتسريع وتائر الإنتاج قُدر إنتاج العامل المحلي فيها بالمتوسط من 5000 إلى 6000 عقدة في اليوم الواحد، ولكن ما إن يتخلص النَسَّاج من العوائق المحلية المألوفة فقد كان إنتاجه يتزايد بمعدل يصل إلى 14000 عقدة في اليوم علماً بأنه كان يعمل على مغازل عمودية بسيطة ذات عارضتين. وكانت ورشة الوكيل الفرنسي أنطوان جيرو التي أقيمت في العام 1860 تنتج ستة أنواع من السجاد يقدر ثمنها بالمتر المربع وطبقاً لجودتها. لقد أتاحت هذه الورش للوكلاء الرقابة الصارمة على الأشكال والألوان: واعتباراً من خمسينيات القرن التاسع عشر أخذت الصباغة الأنيلينية (الصباغة العضوية الاصطناعية) في الانتشار السريع في سائر صناعات النسيج.

وليس معروفاً على وجه التحقيق متى بدأ إنتاج مصنع السجاد الحريري السلطاني في هيريكه، ويري بيتي[1] (1981) أن الإنتاج قد تدشن حوالي العام 1890 أو 1891 وزاوله نساجون تم استجلابهم من منطقة الأناضول. وكان الحال، كما هو حاصل اليوم، فلُحمة السجادة عادة ما تكون من القطن، في حين تُكوِّن العقد المتماثلة وغير المتماثلة وبر السجادة. وكان من المألوف أن تصل العقد في البوصة المربعة إلى 1650 عقدة ومع ذلك فقد بقيت هناك أعمال أكثر تعقيداً وحرفية وظلت محفوظة إلى يومنا هذا. وفيما يتعلق بالسجاجيد الحريرية للمصنع السلطاني في هيريكه فإن معظم الانتاج كان من نصيب البلاط العثماني الذي تواصل تأثيثه لقصور الصيف ومنتجعاته العديدة المنشأة على شواطئ البسفور. وتلاؤماً مع الأثاث والديكور جاءت الألوان والثيمات الزخرفية والتصاميم الفنية ذات نكهة فرنسية عصرية بالرغم من أن عناصر النقوش استمدت أصولها من مخزون التاريخ الزخرفي العثماني والصفوي الفارسي.



اللوحات في صفحة 286 عبارة عن نماذج من القطنيات العثمانية ذات الطباعة الراسخة وجدت ضمن محفوظات الأعمال الموصى عليها بمرسيليا أواخر القرن الثامن عشر. وثمة خاتم دمغة الضريبة على ظهرية أوراق العساليج الزيتية كُتب عليه ما يلي «مدموغ في العام 1186هجرية الموافق 1772-1773ميلادية. عميد ديار بكر» (مرسيليا س 3374).



(1) Beattie



الفصل التاسع

العالم المعاصر



الفصل التاسع

العالم المعاصر

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها أعيد رسم خريطة الشرق الأوسط الإسلامي بما فيها البيوتات الحاكمة المالكة التي ظلت متمسكة بما تبقى لها من سلطة مهترئة ممزقة. وقامت القوى الأوروبية وروسيا بتقسيم الإقليم إلى مناطق نفوذ سياسي واقتصادي فعمدت إلى إنشاء أنظمة سياسية ضمن حدود جغرافية جديدة، دون مراعاة تذكر للمجموعات العرقية المكونة للسكان الأصليين. ولقد أجهزت الثورة البلشفية الروسية رسمياً (ثورة الشيوعيين الروس بقيادة لينين في العام 1917) على الأنظمة التي يتزعمها القراخانات[1] أو الخانات[2] المحليين في أواسط آسيا وبسطت سيطرتها على منطقة البحر الأسود وما يتاخمها. وأضحت إيران التي طالما ظلت ولسنوات طوال بيدقاً ضعيفاً في شطرنج اللعبة الكبيرة بين بريطانيا وروسيا، موضع اهتمام الولايات المتحدة الأمريكية في ذلك الوقت وقامت بريطانيا ببسط حمايتها على مصر وفرضت الانتداب على

(1) Khanates

(2) كيانات قبلية عشائرية ذات توجهات سياسية في دول وسط آسيا على رأس كل منها زعيم أو خاقان.



اللوحة في صفحة 290 عبارة عن نسجية سوزانية قطنية (2،49x1،95 متر) مطرزة بالحرير، تعود إلى القرن 19، آسيا الوسطى. وغالباً ما يتكون النسيج السوزاني من سلسلة من الحشوات والمطرزات قبل أو بعد خياطتها معاً. وهذا النموذج المعروض مطرز بالدرزات البارزة بما فيها الدرزات البخارية (نسبة إلى مدينة بخارى) المتسلسلة والدرزات المتسلسلة المزدوجة (غلاسغو 4/30).



فلسطين وشرق الأردن والعراق وهو الأمر الذي فعلته فرنسا حين فرضت الانتداب على سوريا ولبنان وكل المناطق التي كانت ضمن حدود الخلافة العثمانية. كما تم انتزاع شمال أفريقيا والبلقان من براثن السيطرة العثمانية. لقد تمت الثورة على النظام القديم، واعترف المراقبون من مؤرخين وغيرهم، ممن انتقدوا على الأرجح البرامج الإصلاحية لمصطفى كمال أتاتورك (مؤسس تركيا الحديثة العلمانية)ورضا شاه بهلوي في إيران، بأن هذين الرجلين أنقذا بلديهما من الضياع الكامل في كل المجالات وعلى مختلف الصُعد والتي شهدت في البلدان الأخرى سيطرة بارزة عسكرية وسياسية واقتصادية وثقافية للغرب والكتلة السوفيتية سابقاً. وما كان مجرد تحدٍ خلال القرن التاسع عشر أصبح الآن خطراً داهماً يهدد العالم الإسلامي في صميم وجوده.

تنحصر معلوماتنا بالنسبة للمنسوجات اليدوية في بواكير القرن العشرين بالشرق الأوسط في الأعمال المصنفة على أنها نسجيات قَبَليّة وإثنية خاصة منها ما يرتبط بجماعات البدو الرُحل. ولقد تنبه الأجانب إلى دراسة البدو والبداوة في مناطق الشرق الأوسط (برؤية غربية تري فيهم تجسيداً للتوحش والبدائية النبيلة) متأثرين في دراساتهم إلى حد بعيد بما كتبه ت. إي. لورنس- لورنس العرب- (صاحب كتاب «أعمدة الحكمة السبعة» والذي شارك في أحداث الثورة العربية الكبرى ضد الدولة العثمانية) وآخرون. إن هذه الشريحة الضئيلة من جملة السكان (لا تتجاوز 5 %) باتت تهجر تدريجياً حياة العزلة بفعل نقص المياه الجوفية في الصحراء، ووفاءً بالمعايير الرسمية الجديدة لأمن الدولة وكرد فعل لتعميم الضرائب عليهم وحيازة الأراضي ووصول برامج التعليم والصحة إلى مناطق عيشهم.

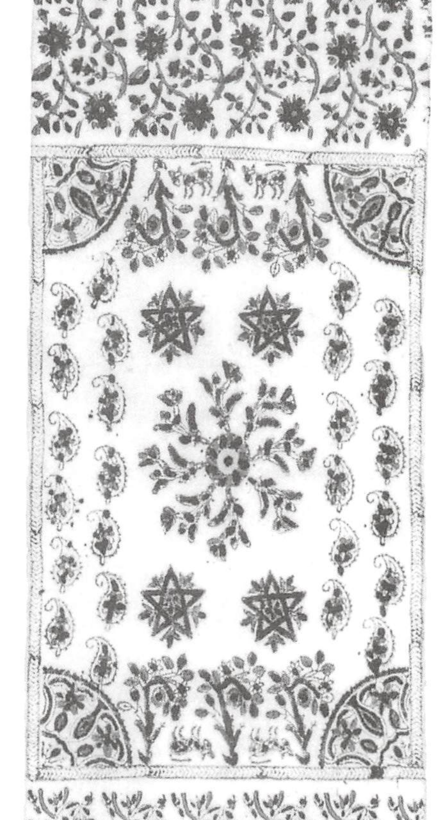
وعمد القادة الوطنيون إلى التقليل من شأن الاختلافات العرقية مثلما فعل رضا شاه في إيران (توفي 1941) ظناً منهم أن ذلك من شأنه تنمية معنى جديد للأمة والوطن. وقلة فقط هي من كانت تملك مجاراة ستالين (خليفة لينين في حكم الاتحاد السوفيتي من عام 1923 حتى 1953)في إجباره كتلاً ضخمة من سكان وشعوب الاتحاد السوفيتي سابقاً على النزوح من بلدانها الأصلية إلى بلدان أخرى إعمالاً لسياسة الدمج القومي. كما تمت برامج إعادة تسكين داخل نطاق الحدود الوطنية ربما حتَّمتها كوارث طبيعية كالزلازل أو فرضتها مشروعات توصيل الكهرباء أو فرضتها ظروف الأمن الداخلي. وتجدر الإشارة إلى أن ثمة تغييرات سكانية مهمة قد وقعت في فترات ما بين الحروب وبعد العام 1948 حين أعلنت بلدان عديدة في الشرق الأوسط استقلالها. فلقد نجم عن توقيع بعض الاتفاقيات الدولية، مثل تلك التي انعقدت بين اليونان والجمهورية التركية الجديدة في العام 1920، تهجير



قطاعات كبيرة من السكان بصورة مباشرة وغير مباشرة من إقليم إلى آخر بل وصل الأمر إلى حد نزوح سكان من بلد إلى آخر. وقد أدى قيام الدولة اليهودية في إسرائيل في العام 1948 إلى نزوح زهاء 750،000 ألف عربي من ديارهم في فلسطين إلى بلدان عربية مجاورة علاوة على ما جرى من تمزيق للسكان العرب وتشتيتهم بعد حرب الخامس من يونيو 1967. ومن هنا يمكن تصور وقع ما جرى على صناعة النسيج الإقليمية بمفهومها الاقتصادي من حيث حجم القوة العاملة وحجم الزبائن والمتعاملين.

كما كان ثمة تغييرات لا يمكن التغافل عنها أحدثتها التحسينات التي أدخلت على طرق ووسائل النقل وما جرى من تقدم ملموس في وسائل الاتصال الكبيرة. فلم تعد العائلات البدوية والريفية على إحجامها المعهود في البحث عن عمل يدر دخلاً أكبر وأفضل وعن نمط حياة أيسر في الحواضر والمدن الكبيرة. كما ساعد التعليم الرسمي وبرامج التدريب التي نظمتها السلطات الحكومية أو وكالات التنمية وكذا كُتيبات التدريب وكتب التصاميم والنماذج على إشاعة ونشر المخزون الزخرفي الوطني وطرائق تنفيذه. وكان لتصنيع حرفة النسيج آثارها الجانبية المضاعفة على العرض والطلب المحلي. وبالرغم من ذلك فإن برنامج التصنيع التركي النشط لم يستطع أن يحقق إشباعاً لحاجة السوق المحلية من الأقمشة المصنعة في تركيا فيما بين الحربين – الأولى والثانية- إلا في حدود 24 %.

وبرغم يقظة الباحثين وجامعي النماذج في التركيز على التطريز العائلي والنسيج القبلي، فإنهم لم يسجلوا في وثائقهم إلا القليل عن إنتاج القرى والبلدات، باستثناء مجال واحد هو مجال إنتاج السجاد. ومهما يكن من أمر البيانات والمعلومات التي تم جمعها فإنها على العموم متباينة ومختلفة. ومع ذلك فثمة إلماحات مثيرة لا يمكن غض البصر عنها مثل ما وثق عن الأكياس الإيرانية المنقوشة المستخدمة لتغليف سجاد التصدير والتي طُوِّرت فيما بعد بوصفها تصميماً نسجياً بريطانياً (انظر، ج.



قطعة قماش قطنية (8،3x5 متر)، ذات نسيج مستو مطبوعة بالكليشيه حسب طلب الزبون وأحد عشر تصميماً تقليدياً متوافرة آنذاك في مخزون التصميمات. 1925، حماة، سوريا. (بوسطن، 47. 1029).



بيكر: المجموعة الأرشيفية). كما تمت الإشارة إلى منسوجات قطنية مطبوعة في إحدى ورش حماة بسوريا في عام 1920 علاوة على كليشيهات وقوالب محلية كانت متاحة آنذاك. وثمة دراسة عن عمال الإيكات السوريين، وأخرى عن صناعة اللباد. وفيما يلي مسح موجز لكل إقليم على حدة مع التركيز على القواسم المشتركة.

آسيا الوسطي

مذ أضحى إقليم آسيا الوسطى تحت السيطرة الشيوعية راح يمد كافة أرجاء الاتحاد السوڤيتي سابقاً بالقطن، وكان الأمر أشبه بشمال أفريقيا حين كانت خزان الغلال بالنسبة للإمبراطورية الرومانية في زمانها. صحيح أن العواقب المدمرة لسياسات روسيا الشيوعية اقتصادياً وزراعياً والتي طالت إقليم آسيا الوسطي بأسره لا تقع ضمن نطاق هذه الدراسة، لكن من الواجب الالتفات إلى أن نقص السلع والبضائع الصناعية أمر لا يقارن بما كان يعانيه الأفراد من صعوبة تلبية حاجتهم لابتياع الأدوات والعدد الرئيسية والمواد اللازمة للخياطة والتطريز والتفصيل حتى إبان حقبة البريسترويكا (مفهوم اعتمده ميخائيل جورباتشوف آخر زعماء الاتحاد السوڤيتي الشيوعيين في الثمانينيات وأوائل التسعينيات ومؤداه إعادة البناء والإصلاح وقد انتهت البريسترويكا بسقوط الاتحاد السوڤيتي وتفككه). وعلاوة على ما سبق فإن قيام الأشخاص بتصدير أو استيراد العديد من السلع والبضائع النسجية ضمن لائحة سلع بعينها كان أمراً محظوراً فيما بين جمهوريات الاتحاد السوڤيتي ذاتها.

ولقد تواصل التطريز اليدوي بمساعدة حكومية مثلما كان الحال في ورش تطريز بخارى وأوزبكستان. ومن المعلوم أنه ولأكثر من مائة عام سابقة كانت ثياب البلاط الملكي الاحتفالية في سائر الإقليم تزين بخيوط التطريز المعدنية بصورة مبالغ فيها، وهو عمل توارثه المطرزون عبر الأجيال (انظر النص الأصلى ص 32). وبعد قيام الروس الشيوعيين بالإطاحة بالقراخانات ونظام البلاط خاصتهم في الأقاليم انتقل نفر قليل من عمال التعاونيات إلى بخارى، وقد كانت هذه التعاونيات تستخدم في أعمال التطريز وباضطراد متزايد النسوة المحليات، وكان الإنتاج يمضي في اتجاهين لا ثالث لهما فإما التصدير للخارج عن طريق الدولة السوڤيتية وإما توزيعه داخلياً بواسطة منافذ الدولة. وفي حين ظلت عناصر التصميمات وموضوعاتها تقوم في الأساس على استعادة المخزون الزخرفي القديم، فقد استجد مع الاحتلال السوڤيتي إشاعة استخدام الأبجدية السيريلية (أبجدية سلاڤية قديمة يقال أن من أخترعها هو القديس سيريل ولا تزال أشكالها الحديثة تستخدم في صربيا وبلغاريا



ودول الاتحاد السوفيتي السابقة) في كل النقوش المكتوبة ضمن سياسة حكومية موضوعة لتعميم الرموز والشعارات الشيوعية في دول الاتحاد السوفيتي آنذاك. ولم يكن ثمة تغيير ملحوظ في تقنية التطريز بالخيوط المعدنية على القوالب الوبرية المشطة، كما كان الشأن في التطريز الديفالي العثماني السابق الإشارة إليه، وكانت تلك القوالب متاحة للبيع في سوق بخارى الرئيسي.

وإذا أسقطنا من الاعتبار مدى صعوبة (والتكلفة) الحصول على المواد والتجهيزات، فإن النساء كن مجبرات رسمياً على العمل خارج منازلهن، لذا فإن فرص ممارسة الحرفة المنزلية والوقت اللازم للإنجاز كانا معدومين. لذا فإن أفخم نماذج الأغطية والفُرُش يؤرخ لها اعتباراً من بداية القرن العشرين. وأكثر هذه الأغطية والفرش شهرة وذيوعاً هي السُتُر والأغطية والبطانيات (السوزانية نسبة إلى منطقة بذات الاسم) التي تضج بالحيوية والانطلاق بما تحويه من زخارف نباتية ملونة بتطريز من زغب الحرير (أو فيما بعد بالجَدل الصناعي) على أرضيات قطنية بيضاء أو صفراء باهتة. وقد قام مؤرخو النسجيات السوفيت بنسب تصميمات بعينها إلى مناطق خاصة مثل سمرقند وشهري سابز ونوراتا وبخارى مع العلم أنهم لم يقدموا إلا أقل القليل من الأدلة الموثقة على صحة ما ذهبوا إليه. وتعتبر جامة ستر وأغطية سوزاني الشهيرة تلك، المحففة بسلسلة من الحواشي والكنارات الضيقة والعريضة، نموذجاً مثالياً يزخر بعرض رسوم زهور محوّرة عن الطبيعة في أوج ريعانها فوق لفائف الأوراق أو كأشكال نباتية متفرقة.

وقد قيل في تفسير ذلك أن عرض تلك الرسوم لهاتيك الزهور والنباتات إنما يرجع إلى ما تملكه من خواص طلسمية تدفع الشر وتجلب الحظ السعيد وأخرى طبية تعالج وتشفي من الأمراض: فثمة السوسن بخواصه التي تساعد على إدرار البول، وهناك الفلِفل الذي يستعمل في مكافحة الكوليرا، ونباتات الصفصاف (المستخدمة في صناعة الأسبرين) وسذّاب الحدائق (نبتة طبية ذات أوراق مُرَّة الطعم) الذى يساعد في تخفيف الاحتقان الدموي ويعمل على زيادة الإثارة الجنسية. وثمة زخرف يمثل رؤوساً ضخمة مستديرة لكوز الخشخاش وهو نوع آخر من النسجيات السوزانية التي تأخذ صورة البسط المطرزة والتي يطلق عليها «البُسُط البخارية» (نسبة إلى مدينة بخارى) حيث تظهر الدرزات الدقيقة وقد أخفت الدرزات المسطحة آخذة شكل خطوط مائلة. وتنحصر الألوان المستخدمة في اثنين أو ثلاثة من درجات الأحمر الداكن والأرجواني الباهت والأسود. وثمة نقوش درامية استعملها «ليون باكست» في تنفيذ ملابس فرقة دياغليف للباليه الروسي. وفي السنوات الأخيرة بات ارتداء ثياب شبيهة وأكثر حيوية من الساتان الإيكاتي رمزاً للهوية الوطنية والسياسية



والثقافية. ومن النادر أن نرى سيدات من الأوساط الروسية والألمانية المقيمات في آسيا الوسطى يرتدين مثل هذه الأقمشة كما أن الرجال لا يعتمرون الطاقية القطنية السوداء ذات الموتيفات البيضاء المطرزة بأشكال الفلفل الحار والتي يعتبر السكان المحليون معتمروها ذوي عقول راجحة.

لقد نزح الكثير من العائلات التركمانية وهاجرت خارج آسيا الوسطى هرباً من الشيوعية السوفيتية في أواخر العشرينات واستقرت آخر الأمر في أفغانستان، لكن تصاميم السجاد في إقليم آسيا الوسطى ظل قائماً على الموتيفة كثيرة الأضلاع والزوايا المعروفة باسم «غول» (وتعني حرفياً الزهرة أو الوردة) التي تنتظم في صورة شبكة مصبعات متصالبة على خلفية حمراء. ومع انصرام القرن كان الناس يستخدمون صبغة حمراء سريعة الزوال، بيد أن هكذا «بخاريات ذهبية» (كما تسمت تلك القطع التكية تجارياً بعد ذلك)، أثبتت جدارتها خاصة في مشروعات التصميم الداخلي الأمريكية. ولقد تعرض عديد من النقاد إلى أصل الموتيفة ومنشأ الكثير من التنويعات. فبعضهم يرى أن أصل التصميم ومنشأه – مثلما كان الحال دائماً في كل مكان – هو في أعمال البلاط الملكي، كما نرى في فن التصوير بالقرن الخامس عشر، الذي انتقل إلى فنون إنتاج السجاد المحلي، بينما يشير نقاد آخرون إلى مدى اتساع النطاق الجغرافي والتوزيعات البشرية فيه ويرجحون كفة عامل التراث القبلي المشترك والموغل في الزمن. ومن الجدير بالذكر أن ثمة مزاعم نقدية تم الرجوع عنها بخصوص التطابق بين الحراير ذات الحليات اللؤلؤية الصينية والساتانية التي تعود إلى القرنين السابع والثامن بعد الميلاد، وأخرى أكثر سخونة تم الرجوع عنها بالمثل فيما يختص بالثياب الإمبراطورية الصينية. ومهما يكن من أمر (بيكر 1993) فإن الإنتاج الضخم والمتنوع للسجاجيد وأكياس التخزين القماشية المنتفخة، وأغطية الدواب المزركشة بالحلي والزخارف، وسُتُر الأبواب، إلى غير ذلك، يثير السؤال حول ما إذا كان يمكن اعتبارها جميعها من عمل الجماعات القبلية البدوية في الإقليم، وفقاً للافتراضات السائدة.



اللوحة في صفحة 297 تُظهر حرام سداة من الحرير والقطن، 1992، آسيا الوسطى. في أوائل الثمانينات كان من غير المألوف أن نرى الشابات الأوزبكيات يضعن على رؤوسهن وأكتافهن الأحرمة، لكن وفي خلال عقد من الزمان انتشرت تلك الصيحة بين جميع الأجيال والأعمار. وبما أن قماش الأحرمة كان عالي التكلفة والقيمة، فقد كانت النساء يبتعن أقمشته المكتنزة العرض بالمتر ويتم تفصيله خصيصاً وفقاً لآخر صيحات الموضة ليتم ارتداؤه كل يوم.

مصر

تَركز الاهتمام بالنسجيات المصرية المعاصرة على مشروع الحرّانية الذي أقامه رمسيس ويصا واصف في العام 1952 خارج القاهرة لتشجيع المواهب الخلاقة من أطفال الفلاحين المصريين أولئك الذين لم تمسسهم يد التكنولوجيا بينما يتزودون بتعليم أساسي لطرائق نسج الأكلمة. ولم تكن فكرة التدريب المهني جديدة

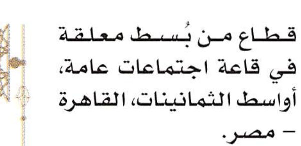




حثيثاً للتميز في اختيار أثواب زفافهن تأكيداً لخصوصيتهن وتميزاً من حيث أشكال التطريز. وكانت الجودة تقاس بجمال التدريز ودقته وعدد مرات تكرار الموتيفات ضمن منظومة بعينها.

إيران

عند تتويج الشاه رضا شاهنشاهاً (ملك الملوك بالفارسية)في العام 1926 كان الإمبراطور يحكم عدداً من الأقاليم وليس أمة واحدة. وفي بلد يصل حجمه ثلاثة أضعاف حجم فرنسا كانت الطرق وما أقلها غير آمنة بالنسبة للمسافرين. وكان الكثير من بيوت القرى يحتفظ بأنوال خاصة لإنتاج الأنسجة القطنية الخشنة التي تستخدمها النساء في حياكة الشوادير (وهو عباءة نسوية سابغة)ولا يكون بوسع النسوة إلا أن يفاضلن بين لونين اثنين لا ثالث لهما استناداً إلى معتقد



قطاع من بُسط معلقة في قاعة اجتماعات عامة، أواسط الثمانينات، القاهرة – مصر.







واصف لاستخدام «الصبغات النباتية»، وإلى الاختيار العشوائي للأطفال المدرَّبين ودفعهم للعمل مباشرة على الأنوال دون الاستعانة بأية نماذج مسبقة قد تماشت مع رأي الكثيرين ممن يؤيدون الفلسفة المهنية لوليام موريس وآخرين. واعتبر بعضهم أن خيال الأطفال البكر هو البديل المأمول للتراث الزخرفي المصري المحفوظ حول السجاجيد الوبرية. وثمة تغطية لا بأس بها في الإعلام الغربي وأوساط الحرفة دفعت إلى انتشار سريع لورش أخرى تنتج أعمالاً شبيهة لكن نادراً ما كانت قائمة على ذات الأسس والأفكار التي وضعها ويصا واصف.

وكانت البُسُط المسطحة النسيج تنتج في العديد من المراكز الحضرية وعلى يد العائلات البدوية في الصحراء الغربية والشرقية وفي صحراء سيناء. ومع ذلك فإن تطريز المجتمعات البدوية كان شهيراً بذات القدر الذي تحظى به تطاريز العائلات في الواحات المصرية. وكان ثمة التدريز المتصالب، ودرزة الشلالة والتدريز الآلي والتعابير الزخرفية المحورة عن الطبيعة من وريقات وزهور تطرز على أكتاف ثياب النساء وعلى أعلى تنانيرهن وفي حالة نساء الواحات الداخلة (إحدى مناطق الواحات في الصحراء الغربية بمصر)كان يتم تطريز جوانب وخلفيات الثياب السوداء خاصتهن. ونادراً ما كان الناس يرون مثل هذه الثياب في حواضر المدن إلى أن وقعت هزيمة 1967 (الإشارة إلى عدوان إسرائيل على مصر وسوريا والأردن في عام 1967) فاضطرد ظهور الإسلاميين الأصوليين بالزي الإسلامي. وقيل في تفسير ذلك إن ذلك الزي الذي حفر لنفسه سياقاً في الحياة المصرية بعد أن حاقت الهزيمة الماحقة بالمصريين عام 1967 من قبل إسرائيل وزادت شعبية ذلك الزي بين قطاعات الطلاب عقب النجاحات العسكرية للقوات المسلحة المصرية في حرب أكتوبر 1973 وحينها بدا وكأن هذا الزي إنما يرمز للعودة إلى المثل الأخلاقية العليا بمقدار ما يمثل انخلاعاً من التبعية لنظام اللباس الغربي المهيمن، وراح هذا الزي منذئذ يجني ثمار انتشاره (رو 1986).

لقد استقرت حوانيت صانعي الخيام والأبليكات المصريين القاهريين في منطقة باب زويلة ولمدة قرون عديدة. وكان تطريز الحشوات الموجه لجمهور السائحين الأجانب تطريزاً صغير الحجم تصحبه زخرفات قائمة غالباً على تعبيرات زخرفية فرعونية، في حين أن قطع النسجيات المعدة للسوق المحلي تتدرج من أول أغطية الوسائد وستر الحوائط الصغيرة إلى تشكيلة واسعة النطاق من المعروضات الموجهة للجمهور الواسع، مثل البيارق والأعلام الدينية والصوفية، وأغطية الأضرحة، والستائر الخلفية للمسارح وستر السرادقات التي تستخدم في أحوال التجمعات الكبيرة، والتي يعمد النساجون فيها إلى التطريز بالأشكال الهندسية والخطوط



المجوّدة التي تناسب كل طراز على حدة. وعادة ما توضع طبقات من الأقمشة المتنوعة الألوان (قطنية غالباً) فوق قماش الأرضية المفرود على ظهره ثم يقوم العمال بقصها حسب المطلوب، وتدريزها، حتى يكشفوا عن لون الطبقة السفلى. وعلى العكس من ذلك، وكما نرى في الإنتاج الموجه للسياح فإن الأشكال السابقة القص والتفصيل والطي يتم نشرها فوق الأرض وتدريزها في عين المكان. وثمة بالطبع تضاد نسيجي بسيط ما دام من المألوف استخدام القطنيات الأحادية اللون فقط مع بعض الكتانيات، إلا أن تجاور الألوان القوية يسبب توتراً بصرياً.

وتكشف لنا دراسة حالة حديثة العهد لبعض القرى المتاخمة للقاهرة (لينش وفهمي 1984) عن بعض المشكلات التي يصادفها منتجو أشغال الأبليكات وبعض الأنشطة النسجية الأخرى. فدائماً ما يمارس التجار ضغوطاً ليحصلوا على أسعار أقل مقابل المنتجات، وإن يكن ذلك على حساب الجودة والنوعية. وثمة منافسة حامية وقاسية خصوصاً إذا علمنا أن مهارات التصميم تتطلب إنفاق رأس مال ضخم لتكوين مخزون احتياطي من الأنساق والأنماط الجديدة حتى تعاظم الأرباح وتتزايد قبل أن يقوم الآخرون بتقليد الأعمال الجديدة. وهذه المنافسة واردة على كل المستويات والصعد، حتى داخل الأُسرة الواحدة: فالأقارب يعملون في استقلال كلٌّ على حدة بأكثر مما يدخلون في أعمال مشتركة حتى لإنتاج «القرساليا» وهي نسيج ثقيل يستخدم في صنع بطانات الحقائب والأكياس. كما أنه ثمة تقسيم ملحوظ للعمل يفتقر في معظمه إلى أي تدريب رسمي، كما أن العميل أو رب الأسرة هو من يزود العمال بالمعدات النسجية (كالأنوال وماكينات الخياطة).

سورية وفلسطين

منذ العصور الوسطى، اشتهرت المدن الرئيسة في هذه المنطقة كدمشق وحلب وحماة بكونها ليست مراكز تجارية شهيرة وحسب بل بكونها مراكز نسجية بالمثل. وفي القرن العشرين كان ثمة أنوال صغيرة تعمل في معظم القرى لإنتاج أقمشة بسيطة لتلبية الطلب الخاص والمحلي. وقبل الحرب العالمية الثانية كانت بلدة مجدل في فلسطين، والتي تبعد عن غزة قرابة الثلاثين كيلومتراً تزهو بكونها تضم بين جنباتها 500 نول (منسج) ولم تكن مجدل في هذا استثناءً وحيداً. وبعدئذ، بالطبع غُصَّت الأسواق بالأقمشة الرخيصة المستوردة من الإنتاج الكبير لدول أوروبا وآسيا، وإن ظل الإنتاج المحلي، من التصنيع اليدوي بما يتضمنه من الغزل والفرد والصباغة (وإن بصبغات اصطناعية) والنسج، مستمراً. وكانت مدينة دمشق، على



سبيل المثال، تنتج حرير الديباج المطعم بخيوط الذهب، وكان بعضه يتم تصميمه خصيصاً للأردية الكنسية المسيحية كما كان الحال بالنسبة لأردية كهنة الكنيسة البريطانية الشهيرة «وستمنستر آبي». وقد أنعش السوق السياحي المتنامي الاهتمام بالحرير المقلّم التقليدي وبالأخلاط القطنية.

وعلى أية حال، فقد صادفت عائلات كثيرة صعوبات جمَّة في حفز شبابها على تعلم تقنيات النسيج، إذ كان هؤلاء الفتية يرون أن الوقت والجهد المضني الذي يتطلبه مثل هذا العمل لا يتناسب مع العائد المالي من ورائه. كما أن الوظائف الأخرى ذات بريق اجتماعي أعظم. وفي أواخر سبعينيات القرن أبدى آخر اثنين من صباغي الإيكات في حلب السورية أسفهم لأنهم عندما يتقاعدون عن العمل فلا أحد آخر في المنطقة قادر على إنتاج أحزمة الحمامات المتميزة والتي كانت تُصنَّع من الحرير السيلولوزي. وقد كانا بالفعل توقفا عن الإنتاج بسبب ارتباك الأسعار. وقد يبدو لمن لا يراقب الأوضاع عن كثب أن العائلات البدوية هم الحراس الوحيدون لتراث النسيج المحلي. وواقع الأمر، أن أغلب أعمال زخرفة الخيام إنما تنتج فعلياً في البلدات والمدن وليس في مخيمات البدو. بل قد يصل الأمر في كثير من الأحيان بالبدو إلى حد ابتياع قماش شعر الماعز الجاهز والمستخدم في صنع الخيام ذاتها وكذلك الستر المزخرفة والموشاة بمختلف أنواع الصوف الملوّن. ولما كانت أجزاء الخيام غالباً ما تتغير من مخيم إلى آخر، فمن المتعذر في الحقيقة التحقق من أصل القطع على وجه التحديد (وير 1976). إن معظم تلك القطع عبارة عن نسجيات سادة مسدَّاة الوجه بشرائط مسدَّاة الوجه أو مُلَحَّمة الوجه ذات نقوش هندسية من الصوف الأحمر والقطن الأبيض، في تضاد حاد مع لون الأرضية الأزرق الغامق والبني الداكن.

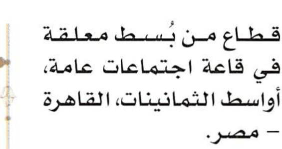
إلا أنه يتصادف أحياناً أن يكون بوسع الباحثين التمييز بين الفوارق الإقليمية في التطريز الفلسطيني، بالرغم من أن انتشار كتب التصاميم والنماذج وأدلة الإرساليات المختلفة ومراكز التدريب المهني المتطورة قد نتج عنها ذيوع كبير للموتيفات الزخرفية والموضوعات والتقنيات. وكما لاحظ (وير 1989)، فإنه بالرغم من كون الكثير من المراقبين يعتبرون مجتمعات الشرق الأوسط التقليدية مجتمعات ساكنة، فإن المجتمعات المحلية تتفاعل باستمرار مع الجديد وتتواءم مع المستجدات المتغيرة، ويتجلى هذا التفاعل والتكيف بدوره في مجال الملابس والزينة. مثلاً، كان لوجود الفرق العسكرية الأوروبية في زمن الانتداب أثره في إحداث تغير جذري في حياكة ملابس النساء، وعلى مستوى آخر كانت الأماني والتطلعات الوطنية تتجسد بارتداء الناس نوعيات خاصة من الأزياء والملابس. لقد كانت أشكال الموتيفات تراثية (أي أنها أذواق راسخة القدم) لكن العرائس المتأهبات للزواج على الخصوص سعين



حثيثاً للتميز في اختيار أثواب زفافهن تأكيداً لخصوصيتهن وتميزاً من حيث أشكال التطريز. وكانت الجودة تقاس بجمال التدريز ودقته وعدد مرات تكرار الموتيفات ضمن منظومة بعينها.

إيران

عند تتويج الشاه رضا شاهنشاهاً (ملك الملوك بالفارسية)في العام 1926 كان الإمبراطور يحكم عدداً من الأقاليم وليس أمة واحدة. وفي بلد يصل حجمه ثلاثة أضعاف حجم فرنسا كانت الطرق وما أقلها غير آمنة بالنسبة للمسافرين. وكان الكثير من بيوت القرى يحتفظ بأنوال خاصة لإنتاج الأنسجة القطنية الخشنة التي تستخدمها النساء في حياكة الشوادير (وهو عباءة نسوية سابغة)ولا يكون بوسع النسوة إلا أن يفاضلن بين لونين اثنين لا ثالث لهما استناداً إلى معتقد



قطاع من بُسط معلقة في قاعة اجتماعات عامة، أواسط الثمانينات، القاهرة – مصر.





في أعلى الصفحة قطاع من ساتر من البوص السوري وقماشة مطرزة من الصوف، يعود تاريخها إلى السبعينيات. ومثل هذه السُتُر يتم صناعتها في البلدات الصغيرة لاستعمالات البدو في خيامهم كفواصل مكانية أو كأداة لتفادي التيارات الهوائية (70 x 1.65 متر) (لندن 1975 أيه. إس 7-1).

القرية ومذهبها، ومع ذلك فقد كان ثمة طلب كبير على القطنيات الملونة المشجرة المطبوعة في مانشستر بإنجلترا. وأخذ الشاه على عاتقه إنشاء مصانع في الأقاليم لغزل ونسج القطن والصوف والحرير في مسعى منه لإعادة إحياء صناعة النسيج المحلية ولخفض الواردات وتماشت مع ذلك الاتجاه التعليمات التعليمات الصادرة إلى الجيش والحكومة، ومهما يكن من أمر فإنه وبحلول العام 1977 كانت نسبة 70 % من جملة العمال الصناعيين يعملون في ورش لا تُشغِّل أكثر من عشرة عمال. وتم حظر استيراد الأقمشة الحريرية الأجنبية، لكن ما تمخض عن هذا الإجراء لم يكن سوى انتشار السوق السوداء النشيطة.

لقد بدأ تطبيق قوانين إصلاح الزي الموحد في العام 1928 التي حددت شروط ارتداء الرجال للملابس ذات الطراز الأوروبي أولاً ثم تبعت ذلك بالنساء، فتكون بذلك قد وضعت قيوداً خطيرة على تجار الجملة والتجزئة معاً، تاركة الباب مفتوحاً أمام الجماعات ذات الدخل المحدود. وفي مسعى من رضا شاه لصهر الشعب كله في بوتقة أمة جديدة واحدة قام بحظر استخدام اللغات القومية فيما خلا اللغة الفارسية في التعليم وفي الأحاديث العامة وحاول أن يحظر ارتداء الثياب التي تَمُتُّ



إلى العديد من المجموعات القومية. صحيح أن الطاقية اللباد المتميزة التي يعتمرها رجال قبيلة قاشكاي هي ابتداع حديث نسبياً يعود تاريخه إلى أواخر أربعينيات القرن العشرين، بالرغم من أن الكثيرين يرون أن هذه الطاقية من بقايا تراث تقليدي قديم (معرض ويتوورث للفنون 1976). كان البدو يبتاعون الطواقي وفي أحيان كثيرة المعاطف الرعوية الثقيلة من مصادر ريفية أو حضرية إلا أنهم كانوا ينتجون اللبادات المسطحة بغرض الاستعمال الشخصي في البادية. ويبدو أن صناعة اللبادات بمختلف أنواعها القائمة إليوم في البلدات والقرى تقوم على الماكينات الأولية.

وفي الوقت الذي أخفقت فيه الأقمشة الإيرانية في اجتذاب الزبائن الأجانب، ارتفعت معدلات تصدير السجاد، باستثناء فترة الكساد الكبير (أواخر العشرينيات حتى أواخر الثلاثينيات في القرن العشرين) والذي تمخضت عنه بطالة حادة خاصة في مدينة كرمان، وفي الثمانينيات حيث واجهت الجمهورية الإسلامية الإيرانية بعضاً من أنواع الحظر التجاري والمقاطعة. وبحلول العام 1914 كان ما يربو على نصف القوة العاملة يعمل في حرفة السجاد (فوران 1993، ص 127) - أولئك الذين يعملون لقاء عمولة يتقاضونها من الوكلاء التجاريين ويتحصلون على ما بين 5 إلى 20 % من قيمة المبيعات وكذلك على الغزول المصبوغة بالإضافة إلى دفعة من المال مقدماً. وكان النساجون يبتاعون التصاميم أو يؤجرونها من أصحابها لمدة إنجاز العمل لقاء ثمن معين يتم ضمه إلى ثمن البيع النهائي ويقدر بزهاء 15إلى 20 %.

ولتحسين جودة الغزول والعُقد وحماية لحقوق حفظ التصاميم، أسس رضا شاه شركة السجاد الإيراني في العام 1935 لتتولى أعمال التصدير. وبمرور الزمن انتقل العمل في السجاد ليتلاءم مع حجم الحجرات في الغرب واتجاهات التصميم الداخلي في المنازل وغيرها من الأبنية كما لاحظ إدواردز (1953): «وهكذا فإن السجاد الإيراني الموجه إلى السوق الأمريكية الشاسعة- إبان ستينيات وسبعينيات القرن - كان يُنتج بدرجات لونية غير تقليدية، مع أقل ما يمكن من تنويع الصباغة في الوبرة وعرض مبسط ومختلف اختلافاً بيناً للموضوعات المرسومة عما كانت تتضمنه السجاجيد في بدايات القرن العشرين. ولقد نجم عن دعم الحكومة لصناعة السجاد في العقود السابقة أن أصبحت مبيعات السجاد الفارسي في العام 1991 تقدر بنحو 43 % من إجمالي صادرات إيران باستثناء منتجات النفط ومشتقاته. ولا عجب بعدئذ أن نجد أن النقابات التي ترتبط بصناعة نسج السجاد (كنقابات الصباغين، والغسالين، والمرممين، وصناع الأشكال الزخرفية) كانت ذات نفوذ سياسي بالغ بالرغم من أنها أقل اهتماماً بحماية المهنة وعمالها.



ثوب نسائي فلسطيني بتدريز بارز على الأكمام، طوق الرقبة ولفقات جانبية وموتيفات بالدرزات المتصالبة، يعود تاريخه إلى أوائل الثلاثينات - غزة. وكانت فساتين العرس في عقد سابق تظهر وقد شقت شقاً طولياً أمامياً عميقاً من حافة الثوب السفلي فصاعداً، لكن فيما بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية قيل أن ثمة إيحاء جنسياً في هذا الشق ترتب عليه أن تخلى الخياطون عن تلك التفصيلة أثناء القص والإعداد (لندن، 1969 أيه. إس 8-19).



أحد الطباعين بالقوالب الخشبية أثناء عمله 1993، بأصفهان، إيران. وعلى مبعدة قليلة من ورشته توجد ورشة النجار الذي يُنمذج ويحضر القوالب حسب طلب الطباعين.

لقد تضمن برنامج المساعدات الأمريكي لإيران بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية دعماً لبعض الحرف. وفي أواسط الستينيات أنشأ نظام محمد رضا بهلوي مركزاً للحرف اليدوية الإيرانية (أصبح مؤسسة فيما بعد) لتنمية العمل الحرفي، وصيانة ما هو قائم من الحرف وتطوير الجديد منها، والمساعدة على تسويق المنتجات

وإيجاد التوافق اللازم بين الحرف اليدوية ومتطلبات السوق الجارية وأذواق المشترين (غلك 1977 ص 26). وهكذا تدر مزيداً من الدخول للعمالة الحرفية وبالتالي تحدُ من النزيف السكاني الرعوي باتجاه المدن الكبيرة والصغيرة. وكان الإنتاج يباع في المحلات الكبيرة بالعاصمة طهران والمدن الإقليمية كما كان متاحاً أيضاً في الأسواق. وكانت بعض الأصناف تُصَمم من أجل إرضاء الأذواق العالمية والأجنبية لكن بعض الأصناف الأخرى كانت ذات نكهة محلية، واسعة الانتشار، كالسجاد الحريري ذي الطباعة الراسخة أو نسيج التربيعات السيلولوزية الذي تلبسه نساء قبيلة قاشكاي والتطريز الكرماني على الأقمشة الصوفية الحمراء، وقطنيات أصفهان وكاشان ويزد المطبوعة والشباشب القطنية شغل الإبرة المعروفة باسم چيڤه[1] والنعال المصنوعة غالباً من إطارات المركَبات عوضاً عن الجلود.

وفي الوقت الحاضر تنظر حكومة الجمهورية الإسلامية في إيران إلى تلك الحرف نفس النظرة: فالحرف تعني مزيداً من الوظائف وفرص العمل ودخلاً إضافياً وتصديراً محتملاً (بعد إلغاء الحظر الذي فرض عام 1978 في العام 1990)، برغم أنها لا تحتاج سوى أقل القليل من الاستثمارات المالية في التزود بالعدة وبرامج التدريب. كما أن الدوائر الرسمية في إيران ترى أيضاً أن الحرف الإيرانية بجذورها الضاربة في عمق التراث تساعد على مناهضة الهيمنة الإمبريالية الثقافية للغرب (الأيادي والإبداع مجلد 1، ص 3). ولا تزال طباعة النسجيات بالقوالب والكليشيهات المضادة للتآكل متواصلة في إيران لكن قطنيات زيلوس التي كانت شهرتها تطبق الآفاق ذات يوم والتي كان نسيجها يتكون من سداتين بلونين مختلفين على أنوال متحركة بات من الصعب الحصول عليها.

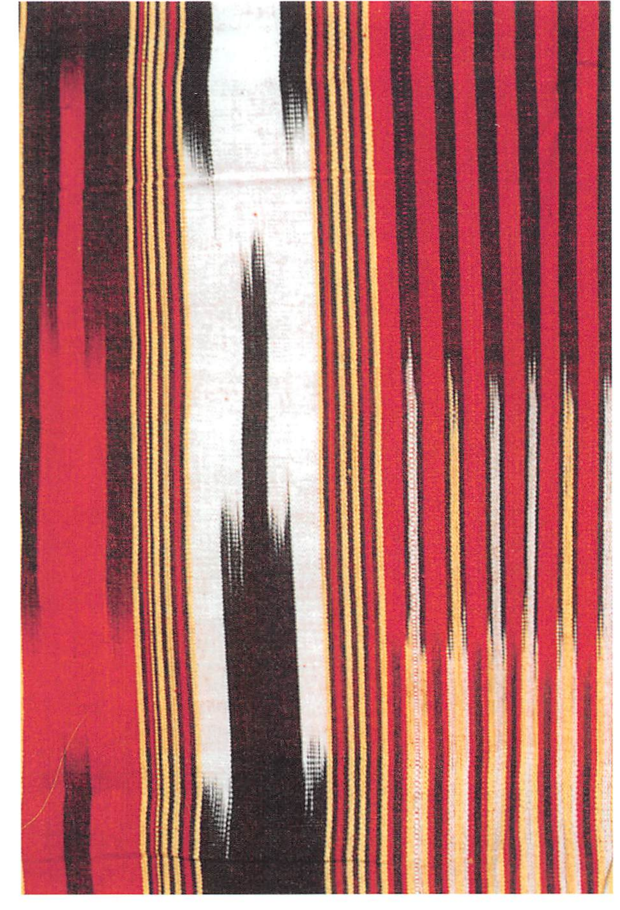
تركيا

من بادئ الأمر حزم مصطفى كمال أتاتورك - مؤسس تركيا ما بعد الخلافة العثمانية- أمره على تقوية القاعدة الصناعية في الجمهورية التركية الجديدة التي تأسست في العام 1923. وصدر في العام 1927 قانون التنمية الصناعية الذي استهدف أول ما استهدف التقليل إلى أقصى درجة ممكنة من الاعتماد الزائد على المنسوجات والغزول الأجنبية المستوردة. وتقرر نشر زراعة الأقطان طويلة التيلة وأعيد تأسيس ورش الطباعة. وتم تقليل تكاليف الإنتاج بالاستخدام المكثف للأنوال الرخيصة، بينما دشنت الحكومة - عبر أحد مصارف (سومر بنك) التنمية

---

(1) Givah







تفصيلة من سداة حرام من القطن معروف باسم بيستيمال، تضعه النساء التركيات - سواء منهن الشابات أو العجائز - فوق الرأس والأكتاف في منطقة طرابزون خاصة في المنطقة المحيطة بمناطق زراعة الشاي في ريز شرقي تركيا.

الصناعية والتعدينية برنامجاً لإنشاء مشاغل ومصانع للنسجيات (لنكه 1938، ص 302) ولعمل السجاجيد عبر فرع سومر هالي لذات البنك. وإبان الحرب العالمية الثانية قامت الحكومة بتنظيم دورات تدريبية لنشر أعمال النسيج الخاصة بين الجمهور، وعمدت إلى توزيع الأنوال ذات المداوس ودواليب الغزل على العمال ومنحت النساجين والصباغين وعمال التعاونيات حوافز مالية.

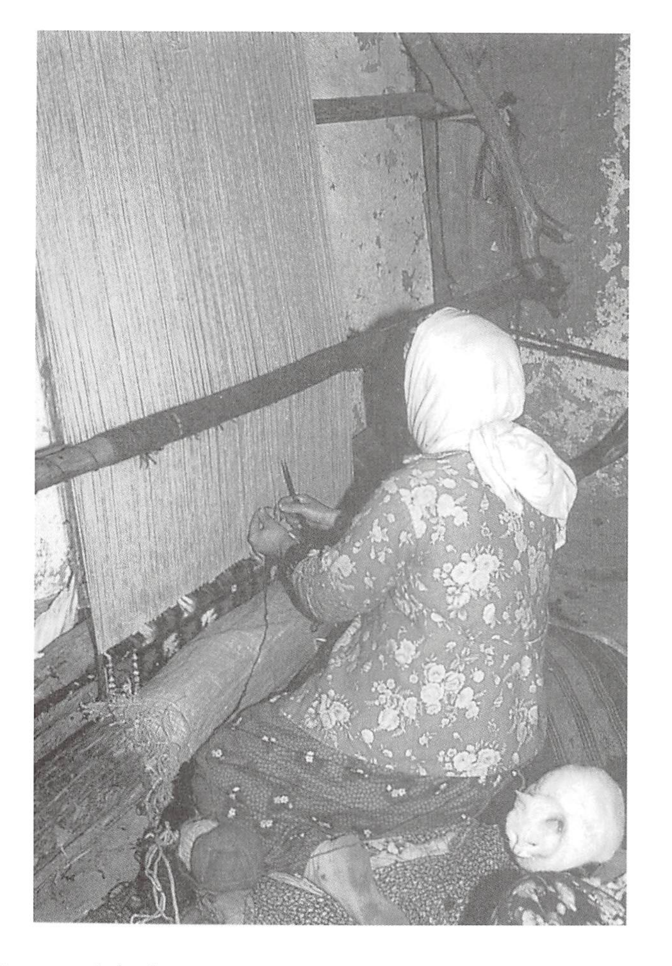
وبعد انتهاء الحرب تم التشديد مرة أخرى على الإنتاج الصناعي لكن في الوقت الحاضر ظلت بعض صناعات النسيج على ارتباطها الوثيق بمناطق معينة في إقليم الأناضول. أما في منطقتي طرابزون ورايز في أقصى الشرق من البحر الأسود فكثيراً ما نرى الشابات والعجائز من النساء على السواء وقد اعتمرن فوق رؤوسهن الأحرمة المحلية الحمراء الوردية والسوداء والبيضاء المصنوعة من غزول القطن الصناعية بطريقة العصب (الإيكات)، على حين يضطرد ارتداء النساء في منطقة إيرزورُم للحرام السابغ المنسوج من أفخر أصواف جلود الظباء بالرغم من ارتفاع ثمنه، والذي يتم تنقيطه أحياناً بموتيفات زرقاء صغيرة مقببة. وبين الفينة والأخرى ثمة صيحات تظهر وما تلبث أن تختفي، كما حدث بالنسبة للأويا[1] الشهيرة المزركشة بالإبرة فوق أطراف الأوشحة المطبوعة من نوع يازما[2]، تلك الأوشحة التي ذاعت بين النسوة الحضريات في ثمانينيات القرن العشرين، ومن النادر في الوقت الحاضر أن نرى هذا المنتج يعرض للبيع في الأسواق.

كما كفت عرائس المدن المقبلات على الزفاف عن اختيار الألحفة والوسائد الساتانية ذات الألوان الراسخة القوية والأشكال المطرزة بالذهب والتي كانت تُصَنَّع لدى اختصاصي التطريز في الأسواق. وصارت العرائس يملن أكثر إلى درجات الألوان الباهتة والمصحوبة بزخارف نباتية زهرية تحفرها درزات الماكينة فتبدو ملونة. علاوة على عادة تزيين سرير الختان بالألحفة والستائر المطرزة، التي تُبين السجلات أنها قد تراجعت بصورة ملموسة في الأوساط الحضرية فيما بين الحربين العالميتين

(1) Oya

(2) Yazma







نساجة أثناء أداء عملها في مشروع دوباغ، تركيا.

بالرغم من أن الصبية الأتراك الصغار ما زالوا يرتدون أفضل ما لديهم من ثياب عند القيام بزيارة المختونين من رفاقهم الصغار صحبة آبائهم المزهوين بهم. ومن الملاحظ أنه وفي أعقاب قوانين المرور الجديدة الصارمة نحى الصبية الأتراك ما كانوا تعودوا عليه من ارتداء زي الشرطة الموحد كزي خاص احتفالاً بختانهم، متحولين عوضاً عن ذلك إلى العديد من طُرز السُترات السوداء المخصصة للسهرات التي يرتديها المغنون في حفلات التلفاز أو بذلات رجال الأعمال الكاملة معبرين بذلك عن ثقافة حب المغامرة السائدة.

لقد فتر اهتمام الأتراك في عمومهم بالمنسوجات غير الصناعية خلال العقد الأخير، بالرغم من أن بعضاً من مصممي الأزياء الأتراك قدموا ما يثير الإعجاب من الأقمشة والتصميمات. حتى إن مصرفاً رائداً مثل مصرف «آكبانك» قام بتنظيم ما يربو على عشرين مسابقة للحِرف اليدوية. وفي العام 1980 تم إجازة عدة نماذج من أعمال التطريز اليدوي الديڤالي، إضافة إلى أن ما عمدت إليه وزارة السياحة والثقافة من عرض صور الحرف النسجية في نشراتها التسويقية، لكن الدعم الحقيقي من الحكومة إنما يتمثل في وقوفها وراء إنتاج السجاد وخاصة مشروع الدوباغ[1]. وكلمة دوباغ هى الاختصار التركي لمشروع (البحث والتنمية للصباغة الوطنية) الذي دشن رسمياً في العام 1985 بدعوة من الدكتور هارالد بوهمر بالمشاركة مع جامعة مرمرة بإسطنبول. لقد كان الوكلاء التجاريون – ولفترة تربو على النصف قرن – قابضين على زمام إنتاج السجاد التركي. وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى كان ثمة شركة أوروبية واحدة تتحكم في ما يصل إلى 75 % من الناتج الكلي للإنتاج في منطقة الأناضول، مستخدمة في ذلك غزولها المنسوجة والمصبوغة. وكان بوهمر على يقين بأن الدراية التجريبية والخبرة المحلية بعمليات الصباغة العضوية وبالتصميمات التقليدية ستذهب مع الريح في أقرب الآجال، وقد أدرك الرجل بضمير حي يقظ أن من الواجب إجزال العطاء لأولئك الحرفيين لقاء بلائهم الحسن في الإنتاج التقليدي.

لقد تأسست أول تعاونية لإنتاج السجاد تستخدم الصبغات العضوية في العام

(1) DOBAG.



1981 في إيفاسيك في إقليم جانكال وتبعتها أخرى في يونتداغ بالقرب من مانيسا. وتم إيجاد 1500 فرصة عمل على الأقل في تلك الناحية من الأناضول. وكانت أجرة العمال تحسب على أساس عدد العقد التي ينفذونها (كحافز لإجادة تنفيذ العقد) وخُصص الإنتاج للتصدير فقط، في حين كانت جميع الأرباح تصب في جيوب كافة أعضاء التعاونية، عدا نسبة مئوية صغيرة خُصصت لجامعة مرمرة. وحظي المشروع بسمعة جيدة محلياً ودولياً ويمكن للمرء أن يتأكد يقيناً من أثر ذلك على دنيا السجاد التركي إن استمع فقط إلى ما يبديه الوكلاء التجاريون من تشديد على أهمية الصبغات العضوية. وأياً يكن فقد بقيت إشكالية التصميم متمثلة في السؤال التالي: كيف يمكن أن تبني على ما هو موجود من تراث التصميمات بصورتها الحالية دون أن تمس جوهرها أو تغيرها، متغلغلاً فيها مستنبطاً منها ومحاولاً إعادة عقارب الساعة إلى الوراء ومقاوماً في ذات الوقت إغراء «تحديث» التصميمات في ضوء المعرفة المعقدة المتراكمة بتاريخ السجاد القديم (طومسون 1986).

وإن وضعنا إنتاج مشروع «دوباغ» جانباً، فإن هناك تشكيلة هائلة من أنماط السجاد والأكلمة التي تُنتج في وقتنا الحاضر، وحيث أن غالبية الإنتاج موجه لأغراض التصدير فإن المقاسات والأحجام ونوعيات التلوين والموضوعات الزخرفية عادة ما يتم استيعابها لتلبية حاجات الأسواق المعنية وأذواقها: ومن هنا فإن البُسُط الرخوة ذات التصاميم القوقازية القديمة والتي تغلب عليها ألوان الأزرق والأخضر والأحمر يمكن أن نصادفها وقد اتشحت بدرجات لونية فاتحة رقيقة، مخففة إلى أبعد الحدود بطرائق اصطناعية. وعلى أية حال فإن صناعة النسيج بغرض التوزيع الخاص أو المحلي كانت منتشرة في كل أنحاء الأناضول، وتعتبر دراسة لاندرو الميدانية على منطقة يوروك جنوبي شرق الأناضول، واحدة من بين العديد من الدراسات التي أجريت عقب الحرب العالمية الثانية (1983). وحسب الدراسات التي قام بها الباحثون خلال عقد واحد من الزمن (1971-1982) فقد اكتشفوا تقلص أعداد العائلات البدوية في المنطقة إلى أكثر من 40 %، وأنه وبسبب من تغير مكان الإقامة لأكثر من مرة فإن الموضوعات الخاصة بالأشكال والوحدات الزخرفية المتكررة - في المنسوجات- لم تعد حكراً على أو محصورة في منطقة واحدة بعينها. وفي الوقت الذي كانت فيه النسوة النساجات غالباً ما يطلقن تسميات بعينها على بعض عناصر التصميم، فإن تلك التسميات بلغت حد التباين داخل القرية الواحدة، وبالقطع لم يكن لدى النساجات أي تفسير رمزي لذلك الاختلاف (باستثناء تصميم سجاجيد الصلاة).

وكانت صناعات النسيج القائمة على شعر الماعز والصوف تتم داخل هذا المجتمع العائلي البدوي، لكن غالبية النسيج كان يُصبغ في مكان آخر بواسطة



اللوحة في صفحة 311 عبارة عن سرير الختان 1920 - 1930 تركيا، بأفرشة مطرزة بالذهب والفضة. وتشاهد التعاويذ والرقى التي تجلب الحظ وتطرد الأرواح الشريرة والشياطين، والأشرطة المزركشة من أشغال الإبر والأربطة المطرزة فوق ستائر السرير والتي قام أقارب المختون بتثبيتها (إسطنبول).





صباغين محترفين، فيما لم يعد النساجون يعبأون بما إن كانت ألوان الصباغة الاصطناعية ألواناً تمور بالحياة أم لا، وما إن كانت الغزول من صنع يد الإنسان أم لا. وكانت صناعة اللباد واسعة الانتشار عبر منطقة الأناضول بدءًا من أغطية الأرضيات البنية الغامقة المُكَفّتة التي تشتهر بها مناطق شرق تركيا وانتهاءً بالمعاطف الرعوية ذات اللون العاجي والبُسُط التي اشتهرت بها المقاطعات الغربية. وبالرغم من أن بيركت[1] (1979) لم يصادف إلا شواهد ضعيفة على تصنيع واستعمال اللباد في أواخر السبعينيات، مقارنة بما كان سائداً منذ بضع وخمسين سنة فائتة، فثمة اليوم في منطقة أفيون[2] وحدها بضع عشرات أو نحو ذلك من الورش المنحشرة في أحد الأزقة الضيقة وكلها تنتج اللباد داخل الورشة وبما ألحق بها من حجيرة تبخير للتقصير والتنعيم وماكينة بدائية لكبس اللباد وضغطه. ومثل هذا الإنتاج معد بغرض البيع في السوق المحلية ويتم نقله خصيصاً إلى ذلك السوق دون سواه.

خاتمة

وفي الوقت الذى أقرت حكومات الشرق الأوسط ووكالات التنمية العاملة في المنطقة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بقيمة وحدات الإنتاج النسجي المحلية الصغيرة الحجم، فإنها وفي ذات الوقت استقرت على أن متطلبات المجتمع الحالي تتجاوز بما لا يقاس إمكانات هكذا وحدات. وكان ثمة أمل يداعب الجميع بأن الإنتاج المعروض نفسه سيوّلد تلقائياً الطلب الاستهلاكي الملح محلياً ودولياً، ومن هنا يتم تقليل الاعتماد على المنتج المستورد وتوسيع نطاق سوق التصدير. وفي الوقت ذاته كانت تلك الورش تستوعب عمالة ضرورية وتوفر دخولاً مهمة لسكان تلك المناطق، في حين لم تكن تتطلب إلا أقل القليل من استثمار رأس المال. وعمدت الحكومات والوكالات الرسمية، رغبة منها في تشجيع صناعات النسيج، إلى طلب النُصح والتوجيه من مستشارين غرباء عن المجتمع العمالي المعني بالأمر إن بالبعد الجغرافي أو الاجتماعي أو الاقتصادي. ولما كان إيجاد أسواق أكبر للمنتجات هو الهدف المنشود، فإن هذين الفحص والتنقيب لهما مزايا عديدة، شريطة أن يعي المستشارون بالعوائق السائدة فنياً واجتماعياً وثقافياً والتي يواجهها العمال على أرض الواقع الفعلي.

لقد تم تنظيم خطط ومشروعات للتدريب على مستوى إقليمي في ضوء قواعد وضوابط التدريب المفروض، بيد أن التعليم الفني الرسمي في الشرق الأوسط لا يزال

(1) Burkett.

(2) Afyon.



في أغلبه قائماً على أسس النموذج الأوروبي ربيب القرن التاسع عشر. فالطلاب في هذا النوع من التعليم لا يكتسبون سوى النذر اليسير من الخبرة المباشرة سواء فيما يتعلق بالمواد والخامات أو بعمليات التشغيل والتنفيذ، وليست أشغال التصميم إلا تمارين على الورق. ولتعزيز صورة الوضع الاجتماعي لجماعات الحرفيين وأصحاب الصنائع كان ثمة بين الفينة والأخرى إقامة مراسم لتسليمهم جوائز ومنح وطنية تقديراً لجهودهم، بالرغم من أن هكذا ترتيبات ظلت على الدوام موضع خلاف وانتقاد. ونادراً ما حظيت هذه التقديرات المحلية باعتراف عالمي، مادام مفهوم الحرفة وتقويمها يختلفان عبر أرجاء العالم.

فثمة من يعتبر المجتمع البدوي حارساً على التراث وعلى مدار ما يربو على المائة عام فإن الأقوام البدوية قد مثّلت لأولئك الغرباء عنها (بالجغرافيا والتاريخ، أولئك ممن يحيون في بيئات مكدسة بالسكان وملوثة في مائها وهوائها ومساكنها)، بريق أمل في الحرية بشقيها الروحي والنفسي والمادي المتمثل في الارتباط بالطبيعة الأم دون عوائق. لقد ارتبطت أسطورة الحرفي ربيب العصور الوسطى والتي طالما عشقها وأراد أن يحيي *سُننها* وليام موريس -في ردة فعل على عالم الصناعة المهيمن على الساحة في أواخر القرن التاسع عشر- ارتباطاً وثيقاً لا انفصام له برومانسية عالم القبائل البدوية. وراح الفنانون والنقاد الغربيون المولعون بهذا العالم يلهجون بالثناء والإعجاب على أساليب التشكيل الفني البدوي لما فيها من وحدة واتساق وهي- في رأيهم – نتاج لمجتمعات غير حضرية (أوين جونز 1854، ص 16): «إنها أساليب جد مختلفة عن أساليبنا. فليس لدينا مبادئ ولا وحدة، فكل حرفي لدينا يطبق منهجه الخاص المستقل، والكل يصارع وينافس دون نتيجة تذكر أو ثمرة تطال – الكل يصنع أيقونات خالية من أي جاذبية أو جمال، أو يصنع أشياء جميلة خالية من أي ذكاء وألمعية».

وفي الوقت الذي بدا فيه من المؤكد تلاشي أسلوب الحياة البدوية الرعوية، تصاعدت الدعوة إلى تمييز وتأصيل منسوجات ومنتجات أخرى من صنع أيدي تلك المجموعة البشرية اعتقاداً من أصحاب تلك الدعوة بأن في هذا ضماناً لاستمرار تلك المجموعة على قيد الوجود وإن يكن على سبيل التذكار والتوثيق. وعلى أية حال، فإن كنا حقاً معنيين بأمر الأصول العرقية لأي نموذج نسجي أو تطريزي خاص، فمن الجلي أن صانعيه ومجتمعهم المحلي لا يشاركوننا هذا الاهتمام. وقد يتوصل المهتمون والمعنيون إلى تفسيرات رمزية من تحليل هذا النسيج أو ذاك التطريز، لكن الصناع أنفسهم على الجانب الآخر قلما سلموا بتلك التفسيرات وغالباً ما أعطى أفراد المجموعة المحلية الواحدة تسميات مختلفة لذات الموتيفة، ذلك أن الاعتقاد بأن الصناع يعايشون



الرموز والأشكال الباطنة في أعمالهم هو اعتقاد يثير إشكاليات لا تنتهي. وكما كتب سبونر ذات مرة (1986، ص 230) في شأن السجاد التركماني قائلاً: «إنهم يشتغلون على تصاميم ونماذج تمثل رموزاً أبعد مدى من ماهيتهم الاجتماعية الراهنة. وهم لا يفهمون هذه الرموز وليسوا بحاجة لمعرفة أصولها. فقد باتت هذه الرموز حالياً ملكاً للآخرين. وحتى يتمكنوا من استعادتها فعليهم اللجوء للآخرين حتى يفكوا لهم شفراتها ويدركوا مغزاها. فليس يعنيهم من أمر هذه الرموز شيء سوى كيف ينظر إليها ويراها الآخرون. إنهم يُسوقون أصالتهم وثقافتهم باعتبارها بضاعة وسلعة، ولن يساعدهم بحثنا عن الأصالة ثانية في شيء. وهذا هو أحد أسباب تعقد المشكلة». وربما يتمكن المرء من الإطلال على التعددية الاجتماعية (أفراد القبائل، الفلاحين، طبقة التجار، طبقة ملاك الأراضي) من خلال مجموعة عرقية معينة قد تؤثر بالضرورة في فهم وتطويع الرموز (مثلاً يختلف مفهوم المكان عند كل من البدوي وقاطن المدن اختلافاً بيناً). لكن وقع التغييرات السياسية والاجتماعية في القرن العشرين لا يمكن تجاهله أو التعامي عنه. على مدار قرون طويلة من الزمن سعى عمال النسيج الإسلامي (شأن عمال النسيج في كل مكان) إلى إحداث نوع من التَكَيّف مع موازنة العائدات بغرض تعظيم المبيعات إرضاءً لأذواق الزبائن الحضريين على الصعيدين المحلي والعالمي، وكذلك عملاً على إرضاء ذوق الزبائن المحليين. ومن هنا، وكما نلاحظ بجلاء في الوقت الراهن، فإن ثمة ألواناً جديدة وتآلفات لونية جديدة، وأحياناً موتيفات جديدة، قد دخلت إلى نطاق المخزون المحلي التقليدي الثابت. كما تم إحلال أحجام وأشكال وأساليب جديدة: فقياسات معظم السجاجيد والأبسطة أضحت مرتبطة بقياسات الغرف الأوروبية منها إلى قياسات الغرف الوطنية. فالطّرازون الفلسطينيون باتوا الآن يطرزون أغطية الوسائد المربعة عوضاً عن الوسائد التقليدية المستطيلة الشكل (وير 1989)، بينما راحت الثياب تستقي عناصرها من الطرز الأوروبية. ويرى أولئك المناصرون للحفاظ على بقاء الصناعات الحرفية المحلية والتصميمات الإقليمية أن مثل هذه الاقتباسات تعترض سبيل التراث المحلي وتهدده في الصميم وتعوق التطور الطبيعي للنماذج المحلية وطرائق تصنيعها. وفي بعض الأوساط (عادة الأجنبية منها) كان ظهور عناصر زخرفية كالطائرات الحوامة والمدافع الرشاشة فوق السجاجيد الإيرانية وتلتها في ذلك السجاجيد الأفغانية مادة للاستهجان والنقد اللاذع، ذلك أن مثل تلك الصور لا تمثل جزءًا من المخزون الزخرفي- المستقر في الوجدان الشعبي وفي مخيلة المتخصصين. فلم يكن وارداً أن يؤثر الواقع السياسي السائد الذي يعيشه صناع السجاجيد ويعملون في ظله على تراثهم ويشوش بالتالي على سعيهم من أجل الأصالة.



وفي الوقت ذاته فإن المخاطر الناجمة عن عدم تحديث الحرفة وتطوير الأشكال الزخرفية قد أصاب بعضهم بالقلق والخوف إلى حد ما. ويصادف أكثر أنصار الحرفة حماسة واتقاداً صعوبة في مهاجمة الإبقاء على المعدات والمواد التي تشكل خطراً على صحة العاملين فضلاً عن استعمالها. وبالمثل، فمن الواضح أنه في حين تشي الإعادة المتكررة لنموذج أو شكل ما باستمراره وديمومته فإن هكذا عمل ينقلب بسرعة إلى صورة نمطية لا حياة فيها تفقد معها النسب، والتكفيف (خطوط تمثل الكفاف أو المحيط) والألوان ومواقع الأشكال على الأرضية والنور والظل الذي يصاحبها. وغني عن البيان أن التصميمات الساكنة لا تقبل أي تحسينات، ناهيكم عن تحويلها باستخدام الغزول المصبوغة عضوياً بدلاً من الألوان المُخلَّقة. وعلى النقيض، فحين تكون القدرة الفنية للحرفي محل ثقة تامة، فإن المنتج المنجز دائماً ما تنحط قيمته وتقل باستخدام الغزول الرديئة الجودة والرخيصة التشغيل، في حين ترى الحكومات اليوم أن معظم الإنتاج الوطني ذي الدرجات العالية الجودة من الصوف والقطن والحرير عليه أن يشق طريقه إلى التصدير للخارج.

وقد يظن كثير من المتابعين عن غير كثب أن المجتمع الشرقي التقليدي مجتمع ساكن لا يتغير، لكن دراسة «وير» عن الأزياء الفلسطينية (1989) قد تتبعت وكشفت لنا كيف انعكست حساسيات مجتمع محلي واحد على صورة تغيرات حادة في الأزياء والثياب عبر عدة عقود. وعلى ذلك، فمن المفارقة بمكان أن يكون الباحثون والمتخصصون في جمع الشواهد والأدلة قد وثَّقوا وأصبح تحت أيديهم نسجيات وتطاريز ولباديات وأزياء الجماعات البدوية (وهم لا يشكلون سوى شريحة ضئيلة من جملة السكان). وفي المقابل فإن المنسوجات الوطنية التي تنتجها المدن والبلدات والقرى المعاصرة قد أهملتها إلى حد كبير يد التسجيل والتوثيق. وبينما تسنى لنا أن نعرف القليل عن صناعة النسيج الإقليمي في القرون الخوالي فإن منتجات هذه الصناعة قلما تم وصفها ونادراً ما اهتم أحد بصيانتها والحفاظ عليها على العكس من الأقمشة الفاخرة التي صممت لاستعمالات البلاط الملكي ولأغراض التصدير.

ومع انطواء صفحة القرن -التاسع عشر- كانت حياة المرأة الحضرية في الشرق الأوسط تدور حول محور المنزل والعائلة، وقلما خرجت عن ذلك النطاق، وغالباً ما شغلت وقتها بأشغال النسيج على نحو ما. وحالياً بات من المألوف أن تعمل خارج حدود البيت وأن تضيف إلى دخل الأسرة، وأن تمارس اهتمامات كأشغال النسيج في أضيق الحدود. ولقد أطرد الوعي والإدراك بما يدور في العالم الخارجي بما يتعدي نطاق المجتمع المحلي اطراداً طفرياً مع زيادة نسبة التعليم والتقدم في مجالات الاتصال التي بدورها تركت بصماتها على آمال الناس وطموحاتهم. ولعدة



دثار من الصوف، 1994، لامرأة من إيزوروم، شرقي تركيا. أحياناً ما يتم تزيين هذه الدُثر الصوفية الفاخرة السادة بموتيفات زرقاء صغيرة قيل أنها تصنَع محلياً. وعلى الرغم من ارتفاع ثمنها، الذي يتجاوز أجرة عمل أسبوع متواصل، فإن السيدات المتوسطات الأعمار والعجائز في المنطقة يرتدينه كلباس يومي.

قرون خلت، كان للمنسوجات الفخمة بمصر وسورية وبالدولة العثمانية وإيران الصفوية إبان العصور الوسيطة مكانتها المعترف بها وبأفضليتها على الكثير من الأقمشة والأنسجة ذات التاريخ والعراقة في أوروبا وفي ما سواها من أنحاء المعمورة. أما اليوم فإن النسجيات الوطنية في تلك البلدان صارت رديئة الجودة سيئة الصنع، في حين باتت الأقمشة الأوروبية ترمز للمكانة والثروة، وتشي بسمو الذوق وعلو كعب التعليم. وأخذ الناس يتباهون علانية وفيما بينهم بشارات الصناعة الأجنبية، سواء أكان ذلك ملصقاً على ثياب الجينز التي يرتديها الشباب في القاهرة، أو على صيحات الموضة وتصميمات جيفنشي في منازل الرياض بالسعودية، أو على حواشي قطع الثياب السودانية. في الماضي كانت معاجم المنسوجات في أوروبا تزخر وتغتني بالمفردات العربية والفارسية والتركية، والآن انعكست الآية، فظهرت في



العربية كلمات مثل بلوزة وميني جيب وفي التركية جاكيت وماكسي وفي الفارسية مانتووكرافات. وبالرغم من هيمنة الأقمشة الأجنبية الصنع على الأسواق، فإن بعض المنسوجات صارت إعلاناً صادقاً عن الهوية الوطنية».

وعَبّر التاريخ الإسلامي كله استقر في الأذهان أن ثياب الناس تنم عن ولاءاتهم وانتماءاتهم، عن وظائفهم ومهنهم وأخيراً عن مراتبهم الاجتماعية. وفي القرن العشرين يمكننا القول إن الثياب أصبحت تعبيراً صريحاً عن النزعة الوطنية ويكون شأن من ينكر ذلك ويجحده أقرب ما يكون من فقدان هوية الجماعة: ومن هنا فإنه وقبيل الشروع في مفاوضات السلام مع رضا شاه فإن ممثلي القوميتين القاشكية والكردية طلبوا الاستثناء من قانون اللباس الوطني وتشبثوا بحقهم في ارتداء زيهم القومي المميز. وفي الوقت الحاضر باتت الكوفية الفلسطينية ذات التربيعات والفساتين المطرزة «إعلاناً عن تزايد الوعي لدى الفلسطينيين بهويتهم وتطلعاتهم الوطنية»(وير 1989، ص 273)، شأنهم في ذلك شأن النسوة الأوزبكيات اللاتي أصبح الحرام الساتان الصقيل، الذي تكرر تحويره طبقاً للموضة، غطاء للرأس والأكتاف لدى كل الأعمار عندهن منذ نهاية الثمانينيات وعشية احتضار الاتحاد السوفيتي وسقوطه.

وثمة اختلافات طفيفة، إن جاز القول، في طريقة لف أغطية الرأس أو في تفصيل ملابس النساء والرجال تكشف لنا عن الهويات الإقليمية، ومن ثم فإن على من يرتدي زياً بعينه أن يقرر بجلاء ما إن كان قد اختار أن يظهر على الملأ في بقعة بعينها بشكل مناف للذوق العام أو بشكل غير ذي هوية لا يمكن التثبت من مصدره. ومن ثم فإن امرأة قاشكية من نسوة السبعينيات ترفل في ردائها الفضفاض الملون ووشاح رأسها الحريري الراسخ النقوش وتنانيرها القصيرة المتعددة التي تخلب البصر في مجتمعها قد تغدو مجهولة الهوية في أحد التجمعات السكانية الأخرى، بينما يتعرف الناس على هويتها دون التفات كبير في أسواق شيراز، لكنها ولا شك سوف تصدم أذواق الناس إن راحت تتمشى في شوارع طهران العاصمة. وحتى الأقمشة لا يتم غالباً تصنيعها في المناطق المحلية ولا داخل الحدود الوطنية لكونها تصنع بطرائق آلية خالصة خارج البلاد. لكن إضافة الأشكال الخاصة وإعادة تطريزها هو ما يضفي عليها خصوصية معينة. وهذا ما نصادفه بالمثل في ثياب الأصوليين المسلمين في الشرق الأوسط. فهم لا يعبأون بمصدر القماش، لكن أسلوب التفصيل والألوان الأحادية المميزة تشي برفض من يرتديها للأزياء الغربية المعاصرة ومن ورائها قيم وثقافة المجتمع الغربي. وقد يقول قائل إن اللباس التقليدي هو الزي الذي يتجاوز حدود الزمان وينطوي على قيمة ثابتة لا تقبل التغيير أو التعديل، لكن

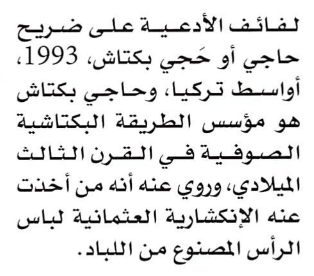


بحلول سبعينيات القرن العشرين أشرقت شمس العديد من الأساليب ثم غابت. وحالياً فإن تفصيل الملابس الإسلامية يرتكز أساساً على البذلة الحضرية التي كان الرجال يرتدونها عند انطواء صفحة القرن الماضي.

وفي مصر لم تقم الجماعات الإسلامية بعمل وصفة جاهزة لمكونات الثياب الإسلامية، إلا أن العام الأول للثورة الإيرانية (1979) وإعلان الجمهورية الإسلامية الإيرانية شهد إعلان الإمام آية الله الخميني زعيم الثورة والمرشد الأعلى أن الواجب الشخصي على كل امرأة إيرانية يملي عليها أن ترتدي الشادور الأسود السابغ لأنه يرى أن حجاب الشادور مبجل كعلم الثورة الأسود. وكما هو الشأن في بعض الدوائر والأوساط الباكستانية لم يعد الإيرانيون من الرجال عامة يلبسون ربطات العنق أو القمصان ذات الياقات الأوروبية. وكانت الكرافتة (ربطة العنق الأوروبية) وصمة عار في جبين المثقفين وأصحاب الرأي والفكر في أواخر أيام نظام الشاه محمد رضا بهلوي وقبيل سقوطه. لكن اليوم يُفسر التخلي عن ربطة العنق في إطار الزي الإسلامي باعتقاد بعض المسلمين (ربما يقصد هنا الشيعة وبعض التيارات الأخرى) أنها رمز مسيحي للمسيح المصلوب. وبالرغم من ذلك، وفي الوقت الذي يبدو فيه أن أصل الأقمشة ومصدرها لم يعد أمراً ذا بال حالياً، فإن ثمة مؤشرات تفيد بأن الحرف عامة باتت ترتبط أكثر فأكثر بالهوية الوطنية وكان المهاتما غاندي (زعيم حركة استقلال الهند عن إنجلترا) في الحملة التي تزعمها من أجل الاستقلال قد شدد على أهمية إنتاج النسيج المحلي. وفي الوقت الراهن راحت مؤسسة الحرف اليدوية الإيرانية تلفت الانتباه إلى الجذور الثقافية الضاربة في القدم للحرف الإيرانية، مؤكدة على كونها أدوات هامة في محاربة «الضلالات الخادعة للثقافات الأجنبية» (أيادي وإبداعات مجلد 1 ربيع 1992 ص 3) أو كما وصفها آية الله الخميني بالسموم الغربية.

وبالرغم مما يمور به العالم من تغيرات، فإن عدداً من التقاليد التراثية النسجية قد حافظت على بقائها، ومعظمها مرتبط بالطقوس الدينية المستقرة والأصولية العقائدية ونواح أخرى بخلاف ذلك. وفي حين أنه لا يوجد موجب ديني يتطلب وجود سجادة للصلاة أثناء تأديتها فإن أي مسلم يغمره الامتنان والرضا لو أن مسلماً آخر أهدي إليه سجادة صلاة جميلة الشكل. ويشبه هذا ما نعرفه عن عادة المسلمين في الوقت الحاضر من تغطية نعوش الموتى بالقماش النسيجي الأخضر المطرز غالباً أو المدرز آلياً بالآيات القرآنية والتي تصحب المتوفين في رحلتهم إلى مثواهم الأخير. كما تعد عادة ربط الرقاع القديمة العهد فوق قضبان الأضرحة حماية للضريح ومن يثوي فيه، أو ربطها فوق «أشجار الأمنيات» استمراراً لطقوس الديانة





لفائف الأدعية على ضريح حاجي أو حَجي بكتاش، 1993، أواسط تركيا، وحاجي بكتاش هو مؤسس الطريقة البكتاشية الصوفية في القرن الثالث الميلادي، وروي عنه أنه من أخذت عنه الإنكشارية العثمانية لباس الرأس المصنوع من اللباد.

الشامانية[1]. كما لا تقتصر ممارسة هذه الطقوس على شعوب الشرق الأوسط، فثمة

---

(1) دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوروبا يعتقد أصحابه في وجود عالم خفي هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف وأن هذا العالم لايستجيب إلا للشامان وهو الكاهن الذي يستخدم السحر لمعالجة المرضى وكشف الغيب والسيطرة على مجريات الأحداث.



أغنية شعبية أميركية من أغنيات السبعينيات تحمل العنوان الآتي «اربط شريطاً أصفر» مما يدل على انتشار مثل هذه المعتقدات.

كما تتماشى فساتين الزفاف بالمناطق الرعوية والقرى مع المعتقدات المحلية السائدة فيما تعمد العرائس الحضريات إلى ارتداء فساتين بيضاء حسب الصيحات الأوروبية.ولا يزال سرير الزوجية بألحفته المزخرفة المُضرّبة ووسائده ومخداته موجوداً في بعض المنازل، بالرغم من تسلل الأذواق الحديثة إلى ألوان وزخارف كل عناصر سرير الزوجية. وفي البيوت التي تلتزم حرفياً بالتقاليد غالباً ما تُحذر العروس الحديثة العهد بالزواج – من قبل الأهل – من مغبة عرض القمصان الليلية الشفافة والملاءات المطرزة أمام زائراتها من الصديقات والقريبات. وعوضاً عن ذلك فإنها تعمد إلى عرض الملاءات والقمصان الليلية السادة، لأنها لو قامت بغير ذلك لتعرضت للقيل والقال. وفي حين أن سرير الختان المزخرف بالأشكال والوحدات الناطقة بالبِشْر والفرح قد اختفى تقريباً من المجتمع الحضري التركي فإن الصبية الصغار لا يزالون يرتدون أفخم ملابسهم بتيه وإعزاز بالغين تأهباً لزيارات ما قبل الختان.

بما أن رد فعل حكومات الشرق الأوسط الإسلامي على النظام الاقتصادي العالمي الجديد محكوم إلى أبعد حدود بسطوة الشركات المتعددة الجنسيات، فإن كثيراً من زائري المنطقة يتعزز لديهم الانطباع بأن الغرب قد أحكم قبضته وسيطرته بالفعل على تلك المنطقة من مناطق العالم. إن الاقتصاد الفلاحي الريفي التجاري القديم المصحوب باحتكار مَلَكي -كان يحتكر ويتحكم في إنتاج أغلب قطاعات النسيج - قد ولي زمانه وأصبح نسياً منسياً. لكن ثمة اهتماماً جديداً صاعداً يسري تياره بين الشباب والشيوخ على السواء يركز على التراث الوطني للبلد المحلي والمنطقة بأسرها. ومن الملحوظ أن هذا الاتجاه كثيراً ما يعلن عن وجوده في صورة الاختيار الواعي المقصود للمنسوجات والملابس. وفي الوقت الذي باتت فيه محاولة الشرق الأوسط الإسلامي استعادة سطوتها الإعجازية على صناعة النسيج، وتجارته في العصور الوسطى وما تلاها، محاولة لا طائل منها وجهداً ضائعاً، فإن المصممين والفنانين في كل أرجاء العالم سيواصلون التأثر بهذه الأعمال النسجية واستلهامها كما سبق أن فعل كل من وليام موريس وبيلليني وباكست وماتيس وآخرون غيرهم.



المراجع

Introduction and Chapter 1

ASHTOR, ELIYAHU, 1983. Levant Trade in the Late Middle Ages, Princeton University Press.

BAER, G., 1970. 'Monopolies and restrictive practices of Turkish Guilds', JESHO, 13, PP. 145 - 65.

BAER, G., 1977. 'The Organisation of Labour', Wirtschaftsgeschichte des Vorderen Orients in lslamischer Zeit, Brill, Leiden, pp. 31- 52.

BALDRY, JOHN, 1982. Textiles in the Yemen.., British Museum Occasional Papers, no. 27, London

BALFOUR-PAUL, JENNY, 1987. 'Indigo – an Arab curiosity and its Omani variations', Omani Economic, Social and Strategic Development, ed. B.R. Pridham, Croom Helm, London, pp. 79 – 93.

BIER, C. MANSON, 1978. 'Textiles', The Royal Hunter: art of the Sasanian Empire, ed. P. Oliver Harper, Asia House, New York, pp. 119 – 40.

BOSWORTH, C.E. (ed.), 1968. The Lata'if al¬Ma'arif of al-Tha'alibi, Edinburgh University Press.

BRUNELLO, FRANCO, 1973. The Art of Dyeing in the History of Mankind, Vicenza.

BUCKLEY, R.P., 1992. 'The Muhtasib', Arabica, 39, pp. 59117-.

CARROLL, DIANE LEE, 1988. Looms and textiles of the Copts . . ., Memoirs of the California Academy of Sciences, no.11, San Francisco.

CIZAKCA, M., 1980. 'A short history of the Bursa Silk Industry' (15001900-, JESHO, 23, pp. 142 – 52.

CLINTON, JEROME W., 1972. The Divan of Manchihri Damghani . . . Bibliotheca Islamica, Minneapolis.

COOPER, R.S., 1973. Ibn Mammati's rules for the Ministries . . ., Ph.D. thesis, Ann Arbor, Michigan State University.

CRAFTS COUNCIL, 1988. Ikats - woven silks from Central Asia: the Rau collection, Blackwell, London.

DAY, FLORENCE, 1954. 'The Inscription of the Boston "Baghdad" silk', AO, 1, pp. 191-4.

DOZY, R.P.A., 1845. Dictionnaire detaille des noms des vetements chez les arabes, Amsterdam.

EASTWOOD, GILLIAN M. VOGELSANG-, 1990. Resist Dyed textiles from Quseir al-Qadimn, Egypt, A.E.D.T.A., Paris; preface by Krishna Riboud; to be read in conjunction with review by J. Herald, Hali, 67 (Feb./Mar. 1993), pp. 105, 107.

FLOOR, WILLIAM M., 1975. 'The Guilds in Iran . . ZDMG, 125, pp. 99116-.

FLOOR, WILLIAM M., 1985. 'The office of Muhtasib in Iran', IS, 8(i), pp. 5374-.

FRENCH, D., 1972. 'A sixteenth century English Merchant in Ankara?', Anatolian Studies, 22, pp. 2417-.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, 1918. 'Notes sur la Mekke et Mine', Revue de l'histoire des religions, 77, pp. 316 – 44.

GEIJER, A., 1963. 'A Silk from Antinoe and the Sasanian Textile Art', Orientalia Suecana, 12, pp. 336-.

GITTINGER, MATTIBELLE, 1982. Master Dyers to the World . . . Textile Museum, Washington, DC.

GOITEIN, S.D., 1978. The Mediterranean Society, vol. 3, University of California Press, Berkeley.

HAKLUYT, RICHARD, 1903. The Principal Navigations, Voyages . . ., vol. 3, Hakluyt extra series, Glasgow.

HALD, MARGRETHE, 1980. Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials, Publications of the National Museum Archaeological-Historical series 21, Copenhagen.

HOOPER, D., and FIELD, H., 1937. Useful Plants and Drugs of Iran and Iraq, Field Museum of Natural History, Chicago.

IBN AL-UKHUWWA, ed. and trans. Reuben Levy, 1938. The Maealim al-Qurba fi ahkam al¬hisba . . . ibn al-Ukhuwwa, E.J.W. Gibb Memorial series, Cambridge University Press, London.

IBN KHALDUN, ed. and trans. F. Rosenthal, 1967. The Muqaddimah: an Introduction to History, Princeton University Press, vol. 2.

JAYAKAR, A.S.G. (ed.), 1908. Hayat al¬Hayawan of al-Damiri, Luzac, London, Bombay, vol. 1.

KUHN, DIETER, 1981. 'Silk Technology in the Sung Period (9691278-)', Toung Pao, 67, PP. 4890-.

KUHN, DIETER, 1988. Science and Civilisation in China, ed. J. Needham, vol. 5(ix), Textile Technology: Spinning and Reeling, Cambridge University Press.

LAMM, CARL JOHAN, 1937. Cotton in Medieval Textiles of the Near East, Paul Geuthner, Paris.

LANE, EDWARD WILSON, 1874. An Arabic English Lexicon, vol. i(v), Williams and Norgate, London, Edinburgh, 186393- LAI'IDUS, I.M., 1967. Muslim Cities in the later Middle Ages, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

LEWIS, BERNARD, 1974. Islam from the Prophet Muhammad to the Capture of Constantinople, vol. 2, Harper and Row, New York.

LOMBARD, MAURICE, 1978. Etudes d'economie medievale: Les Textiles dans le Monde Musulman du Vile au Vie siecle, Mouton, Paris.

LOPEZ, R.S., and RAYMOND, 1.W., 1955. Medieval Trade in the Mediterranean World, Oxford University Press, London.

MINORSKY, VLADIMIR F., 1943. Tadhkirat al¬Muluk: a manual of Safavid administration, E.J.W. Gibb Memorial series, N.S. 16, Luzac, London.

MUKMINOVA, R.G., 1992. 'Craftsmen and Guild Life in Samarqand', Timurid Art and Culture . . ., ed. L. Golombek and M. Subtelny, Brill, London, pp. 2935-.

MUNRO, JOHN H., 1983. 'The medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour', Cloth and Clothing in Medieval Europe . . . in memory of Prof. Carius Wilson, ed. N.B. Harte and K.G. Ponting, Pasold Studies in Textile History 2, London, pp. 1370-.

Muslim, 1973. Salih Muslim, trans. Abdul Hamid Siddiqi, Muhammad Ashraf, Lahore NICHOLSON, R.A., 1906. 'A Historical enquiry concerning the origin and development of Sufism', JRAS, pp. 30348-.

PARET, RUDI, 1968. 'Das Islamische Bilderverbot and die Schia', Festschrift Werner Casket, ed. Erwin Graf, Brill, Leiden, pp. 22432-.

PFISTER, R., 1938. Les Tories iniprimees de Fostat et l'Hindoustan, Editions d'Art et d'Histoire, Paris.

QASTALLANI, SHAHIB AL-DIN, 13231905/. Irshad al-Sari fi shark al-Bukhari, Bulaq RABI(E), H., 1972. The Financial System of Egypt, Ali 564747-IAD n691341-, Oxford University Press, London.

REENEN, DAAN VAN, 1990. 'The Bildverbot: new survey', Der Islam, 67, pp. 2777-.

RICHARDS, D.S. (ed.), 1970. Islam and the Trade of Asia, Bruno Cassirer, Oxford.

SEYF, A., 1983. 'Silk Production and Trade in



Iran in the 19th century', IS, 16, pp. 5171-

SERJEANT, R.B., 1972. Islamic Textiles . .Librairie du Liban, Beirut.

TSIEN, TSUEN-HSUIN, 1985. Science and Civilisation in China, ed. J. Needham, vol. 5(i), Paper and Printing, Cambridge University Press.

WARNER, A.G. and E. (trans.), 1912. Shahname (Firdawsi), vol. 6, sect. 11, Trilbner, London.

WATSON, A.M., 1977. 'The Rise and Spread of Old World Cotton', Studies in Textile History, ed. V. Gervers, Royal Ontario Museum, Toronto, pp. 35568-.

WEIR, S., 1970. Spinning and Weaving in Palestine, British Museum Publications, London.

WHITFIELD, RODERICK, 1985. The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum, vol. 3, British Museum, Kodansha, Tokyo.

WHITFIELD, RODERICK, and FARRER, ANNE,1990. Caves of the Thousand Buddhas: Chinese art from the Silk Route, British Museum Publications, London.

WILSON, SAMUEL G., 1896. Persian Life and Customs . . ., Oliphant, Anderson and Ferrier, Edinburgh.

WULFF, HANS E., 1966. The Traditional Crafts in Persia, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass.

Chapter 2

ACKERMANN, PHYLLIS, 1964 repr. 'Textiles through the Sasanian period', A Survey of Persian Art, ed. A.U. Pope, vol. 2, Oxford University Press.

BAKER, PATRICIA L., 1991. 'An Abbasid Silk Fragment', Hali, 59 (Oct.), p.l00.

BAMBERG, 1987. Textile Grabfunde aus der Sepulchur des Bainberger Domkapitels, Bayerisches Landesamt filr Denkmalpflege, Arbeitsheft, 33, Munich.

BERNUS, M., MARCHAL, H., and VIAL, G., 1971. 'Le suaire de St Josse', BCIETA, pp. 2257-.

BIER, C. MANSON, 1978. 'Textiles', The Royal Hunter: art of the Sasanian Empire, ed. P. Oliver Harper, Asia House, New York, pp. 119 – 40.

BLAIR, SHEILA S., BLOOM, JONATHAN M., and WARDWELL, ANNE E., 1993. 'Re¬evaluating the Date of the "Buyid" Silks', AO, 22, pp. 142-.

BOSWORTH, C.E. (ed.), 1968. The Lata'if al¬Macanf of al-Thacalibi, Edinburgh University Press.

CARROLL, DIANE LEE, 1988. Looms and Textiles of the Copts . . . Memoirs of the California Academy of Sciences, no. 11, San Francisco.

CHIRVANI, A.S. MELIKIAN, 1991. 'Parand and Parniyan identified. Bulletin of the Asia Institute, 5, pp. 1759-.

COOPER, R.S., 1973. Ibri Manimati's rules for the Ministries . . ., Ph.D. thesis, Ann Arbor, Michigan State University.

CROWFOOT, ELISABETH, forthcoming. The Cathedral Burials and their Textiles (Qasr Ibrim excavations), Egypt Exploration Society.

DAY, FLORENCE, 1954. 'The Inscription of the Boston «Baghdad» Silk', AO, 1, pp. 1914-.

DE MOOR, A. (ed.), 1993. Koptisch Textiel/ Coptic Textiles…,. Provincial Archeologisch Museum van Zuid-Oost¬Vlaaderen, Zottegem.

DODDS, JERRILYNN (ed.), 1992. Al-Andalus: the Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art, New York.

GENEVA, 1994. Musee d'art et d'histoire, Tissus d'Egypte: temoins du monde arabe VIIIe-XVe siecles, exh. cat.

GOITEIN, S.D., 1967. The Mediterranean Society, vol. 1, University of California Press, Berkeley.

GOLOMBEK, L., and GERVERS, V., 1977.

-3, Istanbul.

UBICINI, M.A., 1973 repr. Letters on Turkey, vol. 1, Arno Press, New York.

WEARDEN, JENNIFER, n.d. (1986]. Turkish Velvet Cushion Covers, Victoria and Albert Museum, London.

WHITE, CHARLES, 1845. Three Years in Constantinople, vols 13-, Colburn, London.

Chapter 9

BAKER, PATRICIA L., 1993. 'Carpets of the Middle and Far East', 5000 Years of Textiles, ed. Jennifer Harris, British Museum Press, London, pp. 11832-.

BAKER, PATRICIA, forthcoming. 'Iranian Dress Reform Laws in the 192os and 193os', The Language of Dress in the Middle East, ed. B. Ingham.

BOROUJERDI, MEHRZAD, 1992. 'Gharbzadgi: the dominant intellectual discourse of Pre-and Post-Revolutionary Iran', Iran: Political culture in the Islamic Republic, ed. S. Farsoun and M. Mashayekhi, Routledge, London, pp. 3056-.

BROWN, LUANNE, and RACHID, SIDNA, 1985. Egyptian Carpets, American University in Cairo Press.

BURKETT, M.E., 1979. The Art of the Felt Maker, Abbot Hall Art Gallery, Kendal Cumbria.

CADOUX, ALDYTH M., 199o. 'The Burrell Collection - Asian Domestic Embroideries', Arts of Asia (May-June), PP. 13845-.

COSTELLO, V.F., 1979 repr. Kashan: a city and region of Iran, Centre for Middle Eastern and Islamic Studies Press, University of Durham.

CRAFTS COUNCIL, 1988. Ikats - woven silk from Central Asia: the Rau collection, Blackwell, London.

EDWARDS, A.C., 1953. The Persian Carpet, Duckworth, London. E. Iran., 'Asnaf ', 'Carpets', 'Cotton', 'Crafts' ENGLISH, P.W., 1966. City and Village in Iran . . ., University of Wisconsin Press, Madison.

FORAN, JOHN, 1993. Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution, Westview Press, Boulder, Colorado.

FORMAN, W. and B., and WASSEF, RAMSES WISSA, 1968 repr. Tapestries from Egypt woven by the children of Harrania, Paul Hamlyn, London.

GERVERS, MICHAEL and VERONIKA, 1974. 'Felt-making Craftsmen of the Anatolian and Iranian Plateaux', TM], 4(i), PP. 1429-.

GLUCK, J. and S.H., 1977. A Survey of Persian Handicraft . . ., Bank Melli, Tehran.

IRAN HANDICRAFTS ORGANISATION, 1992. Hands and Creativity, vol. 1 (spring).

JONES, OWEN, 1854. The Alhambra Court in the Crystal Palace, London.

KAGITCI, MEHMED ALI, 1978. Yazma, Grafik Sanatlar Matbaacilik, Istanbul.

KALTER, JOHANNES, 1992. The Arts and Crafts of Syria, Thames and Hudson, London.

LANDREAU, ANTHONY N., and YOHE, RALPH S., et al., 1983. Flowers of the Yahla: Yoruk Weaving of the Toros Mountains, Textile Museum, Washington, DC.

LINKE, L., 1938. Allah dethroned, Constable, London.

LYNCH, PATRICIA D., and FAHMY, HODA, 1984. Craftswomen in Kerdassa, Egypt, International Labour Office, Geneva.

MOSER, R.J., 1974. Die Ikattechnik in Aleppo, Pharos Verlag, Basel.

ONUK, TACISER, 1981. Needleworks: Igne Oyalari, Turkiye Bankasi, Istanbul PETERSON, JANE, 1991. 'A Passion for Color' (DOBAG project), Aramco World (May-June), pp. 29-.

RUGH, ANDREA B., 1986. Reveal and Conceal: Dress in Contemporary Egypt,



SHEPHERD, D., 1973. 'In defense of the Persian silks', BCIETA, 37, pp. 13842- .

SHEPHERD, D., 1974. 'Medieval Persian Silks in Fact and Fancy', BCIETA, 3940-, PP. 1239-.

SHEPHERD, D., 1975. 'The archaeology of the Buyid textiles', Archaeological Textiles,

Irene Emery Roundtable 1974 Proceedings, ed. Patricia L. Fiske, Textile Museum, Washington, DC, pp. 17590-.

SHEPHERD, D., 1981. 'Zandiniji Revisited', Documenta Textilia Festschrift fiir Sigrid Muller-Christensen, ed. M. Flury-Lemberg and M. Stollers, Munich, pp. 10522-.

SHEPHERD, D., and HENNING, W.B., 1959. 'Zandaniji identified?', Aus der Welt der Islamischen Kunst: Festschrift fib- Ernst Kahnel, ed. R. Ettinghausen, Verlag Gebr. Mann, Berlin, pp. 1540-.

SHEPHERD, D., and VIAL, G., 1965. `La chasuble de St Sernin', BCIETA, 21, pp. 19-31.

STILLMAN, YEDIDA, 1972. Female Attire of Medieval Egypt . . ., Ph.D. thesis, University of Pennsylvania.

STILLMAN, YEDIDA, 1979. 'New Data on Islamic Textiles' . . ., Textile History, 10, PP. 18495-.

STORM-RICE, D., 1959. 'Thomas a Becket Cope', Illustrated London News (3 October), pp. 3568-.

TRILLING, J. 1982. Roman Heritage Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean, 300600- AD, Textile Museum, Washington, DC.

TRITTON, A.S., 193o. The Caliphs and their non-Muslim Subjects, Oxford University Press, London.

VIAL, G., 1961. 'Le tissu aux elephants . . BCIETA, 14, pp. 2934-.

VIAL, G., 1967. 'Un lampas bouyide . BCIETA, 25, pp. 5568-.

VIAL,G.,1973. 'Etude technique des soieries bouyides . . BCIETA, 37, pp. 70102-.

VIAL, G., 1976. 'Etudes techniques', BCIETA, 434-, pp. 41100-.

WARDWELL, A., 1983. 'A Fifteenth-century Silk Curtain from Muslim Spain', Bulletin of Cleveland Museum of Art (Feb.), pp. 58-72.

WHITFIELD, RODERICK, 1985. The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum, vol. 3, British Museum, Kodansha, Tokyo.

WHITFIELD, RODERICK, and FARRER, ANNE, 1990. Caves of the Thousand Buddhas: Chinese art from the Silk Route, British Museum Publications, London.

Chapter 3

BIERMAN, IRENE A., 1980. Art and Politics: the Impact of Fatimid Uses of Tiraz Fabrics, Ph.D. thesis, Chicago University.

BRITTON, NANCY, 1938. A Study of Some Early Islamic Textiles . . ., Museum of Fine Art, Boston.

COOPER, R.S., 1973. Ibn Mammati's Rules to the Ministries . . ., Ph.D. thesis, Ann Arbor, Michigan State University.

DAY, FLORENCE, 1952. 'The Tiraz Silk of Marwan', Archaeologica orientalis in memoriam Ernst Herzfeld, ed. G.C. Miles, J.J. Augustin, New York, pp. 3961-.

DODDS, JERRILYNN (ed.), 1992. Al-Andalus: the Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art, New York.

GLIDDEN, HAROLD W., and THOMPSON, DEBORAH, 1988. 'Tiraz Fabrics in the Byzantine collection, Dumbarton Oaks: part One', Bulletin of the Asia Institute, 2, PP. 11939-.

GLIDDEN, HAROLD, W., and THOMPSON, DEBORAH, 1989. 'Tiraz Fabrics in the Byzantine collection, Dumbarton Oaks: parts Two and Three', Bulletin of the Asia Institute, 3, pp. 89105-.

GOLOMBEK, LISA, 1988. 'The Draped Universe of Islam', Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, ed. Priscilla Soucek, Pennsylvania University Press, pp. 2538-.

GOLOMBEK, LISA, and GERVERS, VERONIKA, 1977. 'Tiraz fabrics in the Royal Ontario Museum', Studies in Textile History, ed. V. Gervers, Royal Ontario Museum, Toronto, pp. 82126-.

HAMBLIN, WILLIAM J., 1985. The Fatimid Army during the early Crusades, Ph.D. thesis, Ann Arbor, Michigan State University.

HINDS, MARTIN, 1971. 'The Banners and Battle Cries of the Arabs at Siffin (657 AD)', Al-Abhath, Beirut, 24, pp. 342-.

IBN KHALDUN, ed. and trans. F. Rosenthal, 1967. The Muqaddimah: an Introduction to History, Princeton University Press, vol. 2.

KUHNEL, ERNST, and BELLINGER, LOUISE, 1952. Catalogue of Dated Tiraz Fabrics: Umayyad, Abbasid, Fatimid, Textile Museum, Washington, DC.

LANE, EDWARD WILSON, 1874. An Arabic English Lexicon, vol. 1(v), Williams and Norgate, London, Edinburgh, 186393-.

LE STRANGE, GUY, 1897. 'A Greek Embassy to Baghdad in 917 AD', JRAS, pp. 3545-.

MAYER, LEO A., 1952. Mamluk Costume: a survey, Albert Kundig, Geneva.

MARZOUK, M.A.A., 1954. 'The Turban of Samuel b. Musa', Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo, 16(ii), pp. 14351-.

QUATREMERE, ETIENNE M. (ed.), 1838. Mesalek alabsar J memalek alamsar . `Liman, Academie des Inscriptions et Belles Lettres, Notices et Extraits, Paris, vol. 13(i), PP. 151384-.

SADAN, J., 1976. Le Mohilier au Proche Orient medieval, Brill, Leiden.

SALEM, ELIE A., 1977. Hilal ibn al-Muhassin al-Sabi 'Rustum dar al-Khilafah', American University of Beirut.

SANDERS, PAULA, 1984. The Court Ceremonial of the Fatimid Caliphate in Egypt, Ph.D. thesis, Princeton University.

SERJEANT, R.B., 1972. Islamic Textiles . . Librairie du Liban, Beirut.

SHEPHERD, DOROTHY, 1957. 'A dated Hispano-Islamic Silk,' AO, 2, pp. 37382-.

STILLMAN, YEDIDA, 1972. Female Attire of Medieval Egypt . . ., Ph.D. thesis, University of Pennsylvania.

STORM-RICE, D., 1959. 'Thomas a Becket Cope', Illustrated London News (3 Oct.), pp. 3568-.

WARDELL, ANNE, 1983. 'A Fifteenth-century Silk Curtain from Muslim Spain', Bulletin of Cleveland Museum of Art (Feb.), pp. 5872-.

Chapter 4

ABD AR-RAZIQ, A., 1973. La femme au temps des mamlouks en Egypte, Institut Francais d'Archeologie Orientale du Caire, Cairo.

ATIL, E., 1981. Renaissance of Islam: Art of the Mamluks, Smithsonian Institution, Washington, DC.

AYALON, DAVID, 1957. 'The System of Payment in Mamluk Military Society', JESHO, 1, pp. 3765-.

AYALON, DAVID, 1958. 'The System of Payment in Mamluk Military Society – Concluded', JESHO, 1, pp. 25796-.

BARNES, RUTH, 1990. 'Indian Trade Cloth in Egypt: the Newberry collection', Textiles in Trade: Proceedings of the Textile Society of America Biennial Symposium, Washington, DC, pp. 17891-.

BARNES, RUTH, 1993. Indian Block Printed Cotton Fragments in the Kelsey Museum, the University of Michigan, Ann. Arbor, Mich.

BELLINGER, LOUISA, 1954. 'Patterned Stockings: Possibly Indian, found in Egypt', Workshop Notes Paper no. io, Textile Museum, Washington, DC (Dec.).

CROWFOOT, ELISABETH, 1977. 'The



Clothing of a Fourteenth century Nubian Bishop', Studies in Textile History, ed. V. Gervers, Royal Ontario Museum, Toronto, PP. 4351-.

DARRAG, A., 1961. L'Egypte sous le regne de Barsbay . . ., Institut Francais de Damas, Damascus.

DOLS, MICHAEL W., 1977. The Black Death in the Middle East, Princeton University Press.

EASTWOOD, GILLIAN, 1983. 'A medieval Face-veil from Egypt', Costume, 17, pp,33 -8.

EASTWOOD, GILLIAN, M. VOGELSAND-, 1990. Resist Dyed Textiles from Quseir al-Qadim, Egypt, A.E.D.T.A., Paris; to be read in conjunction with review by J. Herald, Hali 67 (Feb. / Mar. 1993), pp. 105, 107.

ETTINGHAUSEN, RICHARD, 1959. 'An early Ottoman Textile', First International Conference on Turkish Art, Turk Tarih Kurumu, Ankara, pp. 13440-.

ETTINGHAUSEN, RICHARD, 1977. 'Originality and conformity in Islamic Art', Individuality and Conformity in Classical Islam, 5th Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference, ed. A. Banani and S. Vryonis, Wiesbaden, pp. 83114-.

GENEVA, 1994. Musee d'art et d'histoire, Tissus d'Egypte: temoins du monde arabe VIIle-XVe siecles, exh. cat.

GERVERS, VERONIKA, 19789-. 'Rags to riches: medieval Islamic textiles', Rotunda, Royal Ontario Museum, vol. ii(iv), pp. 22-31.

GITTINGER, MATTIBELLE, 1982. Master Dyers to the World . . ., Textile Museum, Washington, DC.

HALDANE, DUNCAN, 1978. Mamluk Painting, Aris and Phillips, Warminster.

IBN KHALDUN, ed. and trans. F. Rosenthal, 1967. The Muqaddimah: an Introduction to History, Princeton University Press, vol. 2.

IBN SASRA, trans. William Brinner, 1963. A Chronicle of Damascus 138997-, vol. 1, University of California Press, Berkeley.

INDICTOR, NORMAN, n.d. 'Carbon-14 Dates for «Buyid» Silks by Accelerator Mass Spectrometry' (unpub.), Brooklyn, New York.

WAFIYYA, 1974. 'Objects bearing the name of An-Nasir Muhammad and his Successors', Colloque internationale sur l'Histoire du Caire 1969, Ministry of Culture, General Egyptian Book Organisation, Cairo, pp. 23541-.

KING, DONALD, and SYLVESTER, DAVID, 1983. The Eastern Carpet in the Western World . . Hayward Gallery, Arts Council, London KLESSE, BB1GrrrE, 1967. Seidenstoffe in den Italienischen Malerei des 14 Jahrhunderts, Stampfli, Bern.

LABIB, SUBHI, 1970. 'Egyptian Commercial Policy in the Middle Ages', Studies in the Economic History of the Middle East from the Rise of Islam to the Present Day, ed., M.A. Cook, Oxford University Press, London, PP. 6377-.

LAMM, CARL JOHAN, 1937. Cotton in Medieval Textiles of the Near East, Paul Geuthner, Paris.

LAMM, CARL JOHAN, 1937. 'Some Mamluk Embroideries', Ars Islamica, 4, pp. 6576- LAPIDUS, I.M., 1967. Muslim Cities in the Later Middle Ages, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

LOWRY, G., and LENTZ, T. (eds), 1989. Minn' and the Princely Vision . . exh. cat., County Museum of Art, Los Angeles.

MACKIE, LOUISE, 1984. 'Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations', Muqarnas, 2, pp. 12746-.

MACKIE, LOUISE, 1989. 'Textiles' in W. Kubiak and G.T. Scanlon (eds), Fustat Expedition Final Report vol. 2 Fustat-C, American Research Center in Egypt, Eisenbrauns, Winona Lake, Minn., pp. 81-97.



MARZOUK, M.A., 1955. History of the Textile Industry in Alexandria . . ., Alexandria University Press.

MARZOUK, M.A., 1965. 'Tiraz institutions in Medieval Egypt', Studies in Islamic Art and Architecture in honour of Prof. K.A.C. Creswell, ed. C.L. Geddes, American University in Cairo Press, London, pp. 157-62.

MAYER, LEO, A., 1933. Saracenic Heraldry: a survey, Clarendon Press, Oxford.

MAYER, LEO, A., 1952. Mamluk Costume: a survey, Albert Kundig, Geneva.

NEWBURY, ESSIE, 1940. 'Embroideries from Egypt', Embroidery, 8(i), pp. 1118-.

PFISTER, R., 1936. 'Tissus imprimees de l'Inde medievale', Revue des Arts Asiatiques, 10, pp. 1614-.

PFISTER, R., 1938. Les Toiles imprimees de Fostat et l'Hindoustan, Editions d'Art et d'Histoire, Paris.

RABI(E), H., 1972. The Financial System of Egypt, AH 564741-/AD 11692341-, Oxford University Press, London.

SCHMIDT, H., 1934. 'Damaste der Mamlukenzeit', Ars Islamica, 1, PP. 99109-.

STILLMAN, YEDIDA, 1972. Female Attire of Medieval Egypt . . ., Ph.D. thesis, University of Pennsylvania.

STOWASSER, K., 1984. 'Manners & Customs at the Mamluk Court', Muqarnas, 2, pp. 13-20 WARDWELL, ANNE, 1987. 'Flight of the Phoenix: crosscurrents in late Thirteenth to Fourteenth century Silk Patterns and Motifs', Bulletin of Cleveland Museum of Art, 74(i) (Jan.), pp. 135-.

WARDWELL, ANNE, 1989a. 'Panni Tartarici: Eastern Islamic Silks woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries)", Islamic Art, 3, pp. 95173-.

WARDWELL, ANNE, 1989b. 'Recently Discovered Textiles Woven in the Western Part of Central Asia before A.D. 1220', Ancient and medieval textiles: Studies in Honour of Donald King, ed. L. Monnas and H. Granger-Taylor, Pasold, Leeds, PP. 17584-.

Chapter 5

ANDERSON, SONIA, 1989. An English Consul in Turkey: Paul Rycaut at Smyrna, 166778-, Clarendon Press, Oxford.

ATIL, E. (ed.), 1987. The Age of Sultan Suleyman the Magnificent, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, DC.

BAKER, PATRICIA, WEARDEN, JENNIFER, and FRENCH, ANN, 199o. 'Memento Mori: Ottoman Children's Kaftans in the Victona and Albert Museum', Hall, 51 (June), PP. 1302-151 ,40-.

BAUDIER, MICHEL, 1652. Histoire generale du Serrail . ., La Riviere, Lyon.

BELDICEANU, NICOARA, 1960. Les actes des premiers sultans conservees dans lesmanuscrits turks de la bibliotheque Nationale a Paris, vol. 1, Mouton, Paris.

CAMANN, SCHUYLER, 1977. 'Ming Mandarin Squares', 4(iv), pp. 514-.

CELAL, MELEK, 1939. Turk Islemeleri, Istanbul.

CIZAKCA, M., 1980. 'A short history of the Bursa Silk Industry (15001900-)', JESHO, 23, pp. 14252-.

COOK, M.A. (ed.), 1976. A History of the Ottoman Empire to 173o, Cambridge University Press.

COVEL, JOHN, 1893. 'Extracts from the Diaries of . . .', Early Voyages and Travels in the Levant, Hakluyt series 1, no. 87, London.

DENNY, WALTER, 1971. Review of publications by Oz and Geijer, TMJ 3(ii), PP. 3842-.

DENNY, WALTER, 1972. 'Ottoman Turkish Textiles .. TMJ 3(iii), pp. 5566-.

DENNY, WALTER, 1974. 'A Group of Silk Islamic Banners', TM/ 4(i), pp. 6781-.

DENNY, WALTER, 1982. 'Textiles', Tulips, Arabesques and Turbans: decorative arts



from the Ottoman Empire, ed. Y. Petsopoulos, Alexandria Press, London, pp. 12144-.

EBIED, R.Y., and YOUNG, M.J.L., 1980. 'An 18th century Ottoman Commercial Phrase Book', Oriental Studies presented to B.S. Isserlin, ed. Ebied and Young, Brill, Leiden, PP. 139, 143.

ERBER, CHRISTIAN (ed.), 1993. A Wealth of Silk and Velvet, Edition Temmen, Bremen.

ETTINGHAUSEN, RICHARD, 1959. 'An early Ottoman Textile', First International Conference on Turkish Art, Turk Tarih Kurumu, Ankara, pp. 13440-.

FAROQHI, SURAIYA, 1984. Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia, Cambridge University Press.

FORSTER, EDWARD S., 1968. The Turkish Letters of Ogler Ghiselin de Busbecq, Oxford University Press.

FRENCH, D., 1972. 'A Sixteenth Century English Merchant in Ankara?', Anatolian Studies, 22, pp. 2417-.

GALANTE, ABRAHAM, 1931. Documents officiels turcs concernant les juifs de Turquie, Haim, Rozio, Istanbul.

GERBER, HAIM, 1988. Economy and Society in an Ottoman City, Bursa 16001700-, Hebrew University, Jerusalem.

GERVERS, VERONIKA, 1982. The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe . . ., Royal Ontario Museum, Toronto.

COFFMAN, DANIEL, 1990. Izmir and the Levantine world 1550165-o, University of Washington Press, Seattle.

GOODWIN, GODFREY, 1971. A History of Ottoman Architecture, Thames and

Hudson, London.

HILL, AARON, 1710. A Full and Just Account of the Present State of the Ottoman Empire . London.

MACKIE, LOUISE, 1980. 'Rugs and Textiles', Turkish Art, ed. Esin Atil, Washington, DC, PP. 299374-.

MANSEL, PHILIP, 1988. 'Travelling Palaces', Hali, 37, pp. 305-.

MANTRAN, ROBERT, 1962. Istanbul dans le second moitie du XVII siecle . . Maisonneuve, Paris.

MANTRAN, ROBERT, 1965. La Vie quoticlienne Constantinople . . . XVIe et XVII siecles, Hachette, Monaco.

MENINSKI, FRANCISCUS A MESGNIEN, 16807-. Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae, Arabicae, Persicae . . ., Vienna.

NOUR, RIZA, 1933. 'L'histoire du Croisant', Revue de Turcologie, iii, pp. 233410-.

Oz, TAHSIN, 195o. Turkish Textiles and Velvets, Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, Ankara.

PANZAC, DANIEL, 1985. La Peste dans I'Empire Ottoman, Editions Peeters, Louvain PFISTER, R., 1938. Les Toiles imprimees de Fostat et l'Hindoustan, Editions d'Art et d'Histoire, Paris.

RABY, JULIAN, 1986. 'Court and Export: part I, Market demands in Ottoman Carpets 14501550-', OCTS, 2, pp. 2938-.

REATH, ANDREWS' NANCY, 1927. 'Velvets of the Renaissance from Europe and Asia Minor', Burlington Magazine, 5o, pp. 298 – 304.

ROGERS, J.M., 1986a. 'Carpets in the Mediterranean Countries, 14501550-', OCTS, 2, pp. 1328-.

ROGERS, J.M., 1986b. 'Ottoman Luxury Trades and Their Regulation', Osmanistische Studien . . . in memoriam Vanco Boskov, ed. H.G. Majer, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, pp. 13555-.

ROGERS, J.M., and WARD, R.M., 1988. Suleyman the Magnificent, British Museum Publications, London.

SANDERSON, JOHN, ed. William Foster, 1931. The travels of ... 158416-o2, Hakluyt second series, no. 67, London.

SERJEANT, R.J., 1972. Islamic textiles . . Librairie du Liban, Beirut.

SCHIMMEL, ANNE-MARIE, 1976. 'The Celestial Garden in Islam', The Islamic Garden, ed. R. Ettinghausen, Dumbarton Oaks, Washington, DC.

TEZCAN, HULYE, and DELIBAS, S., 1986. Topkapi: Costume, embroideries and other textiles, ed. J.M. Rogers, Thames and Hudson, London.

THOMPSON, CHARLES, 1744. The Travels of . . ., J. Newbery, Reading.

TIETZE, ANDREAS, 1982. 'Mustafa 'Ali on Luxury and the Status Symbols of Ottoman Gentlemen', Studia Turcologica memoriae Alexii Bombasi dicati, eds. A. Gallotta and U. Marazzi, Instituto Orientale di Napoli, Naples, pp. 57791-.

WEARDEN, J., 1986. 'Saz', Hali, 30 (Apr.-June), pp. 229-.

WEARDEN, J., n.d. [1986]. Turkish Velvet Cushion Covers, Victoria and Albert Museum, London.

WHITE, CHARLES, 1845. Three Years in Constantinople: or the Domestic manners of the Turks in 1844, vols 13-, Colburn, London.

WITTEK, PAUL, 1936. 'Deux chapitres de l'histoire des turcs de Roum - part II', Byzantion, ii, pp. 285319-.

Chapter 6

ANON. [H. Chick], 1939. A Chronicle of the Carmelites in Persia, vol. 1, Eyre and Spottiswoode, London.

ACKERMAN, PHYLLIS, 1964 repr. 'The Textile Arts', A Survey of Persian Art, ed. A.U. Pope, vol. 5, Oxford University Press.

AGA-OGLU, MEHMET, 1941. Safawid Rugs and Textiles, Columbia University Press, New York.

ANDERSON, SONIA, 1989. An English Consul in Turkey: Paul Rycaut at Smyrna, 166778-, Clarendon Press, Oxford.

BEATTIE, MAY, 1976. Carpets of Central Persia, World of Islam Festival Trust, Westerham CHARDIN, JOHN, 1711. Voyages de M. John Chardin en Perse, vols 13-, De Lorme, Amsterdam.

DELLA VALLE, PIETRO, 1663. Les Fameux Voyages de . . vols Clovzier, Paris.

DIBA, LAYLA S., 1987. 'Visual and Written Sources: dating eighteenth-century silks', WSSH, pp. 8496-.

DU MANS, PERE RAPHAEL, 1890. Estat de la Perse en 166o, ed. C. Schefer, Ernest Leroux, Paris.

E. Iran., 'Abrisam', 'cAbdullah', 'Carpets' FERRIER, R.W., 1976. 'An English view of Persian Trade in 1618 . . JESHO, 19, pp. 182214-.

FERRIER, R.W., 1986. 'Trade from the mid-14th century to the end of the Safavid period', Cambridge History of Iran, ed. P. Jackson and L. Lockhart, vol. 6, Cambridge University Press, pp. 41290-.

FORAN, JOHN, 1993. Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution, Westview Press, Boulder, Colorado.

FLOOR, Willem, 1987. 'Economy and Society: Fibers, Fabrics, Factories', WSSH, pp. 20-32 FOSTER, WILLIAM, 1901. Letters received by the East India Company . . ., vol. 5, Sampson and Low, London.

GEIJER, AGNES, 1951. Oriental Textiles in Sweden, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen.

HAKLUYT, RICHARD, 1903. The Principal Navigations, Voyages of . . ., vol. 3, Hakluyt extra series, Glasgow.

HERBERT, THOMAS, ed. William Foster, 1928. Travels in Persia 16279-, George Routledge, London.

INALCIK, HAUL, 1973. The Ottoman Empire, the Classical Age 13001600-, trans. N. Itzkowitz and C. Imber, Weidenfeld and



Nicolson, London.

KAEMPFER, ENGELBERT, 1977. Ant Hofe des persischen GrosskOnigs 168485-, Horst Erdmann, Tubingen.

KEYVANI, MEHDI, 1982. Artisans and Guild Life in the later Safavid period . . ., Klaus Schwarz, Berlin.

KIANI, M.Y. (ed.), 1981. (Discoveries from) Robat-e Sharaf, National Organisation for the Preservation of Iranian Monuments, Tehran.

KING, DONALD, and SYLVESTER, DAVID, 1983. The Eastern Carpet in the Western World . . Hayward Gallery, Arts Council, London.

KRUSINSKI, JUDAS THADDEUS, 1728. The History of the Revolution of Persia . . vol. 1, London.

MINORSKY, VLADMIR, 1943. Tadhkirat al-Mulk: a manual of Safavid administration, E.J.W. Gibb Memorial, N.S. 16, Luzac, London.

MORTON, A.H., 1993. Mission to the Lord Sophy of Persia (153942-): Michele Membre, School of Oriental and African Studies, London.

OLEARIUS, ADAM, 1669. The Voyages and travells of the Ambassadors sent by Frederick Duke of Holstein, London.

REATH, N., and SACHS, E.B., 1937. Persian Textiles and their Techniques, Philadelphia Museum of Art.

Ross, E. DENISON, 1933. Sir Anthony Sherley and his Persian Adventure, George Routledge, London.

SAVORY, ROGER, 1980. Iran under the Safavids, Cambridge University Press.

SONDAY, MILTON, 1987. 'Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvets', WSSH, PP. 5783-.

STEENSGAARD, N., 1975. The Asian Trade Revolution of the Seventeenth century, University of Chicago.

STEINGASS, F., 1892. A comprehensive Persian English Dictionary, W.H. Allen, London TASZYCKA, MARIA, 1990. Pasy Wschodnie, 1(with English trans.), Museum Naradowe, Krakow.

VAN VLOTEN, M.G., 1892. 'Les drapeaux en usage a la fete de Hucein a Teheran', Internationales Archiv fur Ethnographie, 5, pp. 10511-, plus illus.

WILLS, CHARLES J., 1883. In the Land of the Lion and Sun, Macmillan and Co., London.

WOODS, JOHN E., 1976. The Aq Quyunlu Clan Confederation Empire, Bibliotheca Islamica, Minneapolis.

Chapter 7

AMANAT, ABBAS (ed.), 1983. Cities and Trade: Consul Abbott . . . Iran 184766-, Ithaca Press, London.

BENJAMIN, S.G.W., 1887. Persia and the Persians, John Murray, London.

BRYDGES, H.J., 1834. An Account of the .. . Mission, . . . 180711-, vol. 1, James Bohn, London.

COLLIVER RICE, C., 1923. Persian Women and their Ways, Seeley, London.

CURZON, G.N., 1892. Persia and the Persian Question, vol. 2, Longman, London.

DELLA VALLE, PIETRO, 1663. Les Fameux Voyages de . . vols 14-, Clovzier, Paris.

DIBA, LAYLA S., 1987. 'Visual and Written Sources: dating eighteenth-century silks', WSSH, pp. 8496-.

Du MANS, PERE RAPHAEL, 1890. Estat de la Perse en 166o, ed. C. Schefer, Ernest Leroux, Paris.

EDWARDS, A.C., 1953. The Persian Carpet, Duckworth, London.

FALK, S.J. 1972. Qajar Paintings: Persian Oil Painting of the 18th and igth centuries, Faber and Faber, London.

FORAN, JOHN, 1989. 'The Concept of Dependent Development . . . Qajar Iran (18001925-), IS, 22(11–iii), pp. 556-.

FLINN, LEONARD, 1987. 'Ziegler's Man', Hali, 36, pp. 1821-.

FLOOR, W.M., 1975. 'The Guilds in Iran', ZDMG, 125, pp. 99116-.

FRASER, J.B., 1826. Travels and Adventures in the Persian provinces . . ., Longman, London.

GILBAR, G., 1978. 'Persian agriculture in the late Qajar Period . .Asian and African Studies, 12(iii), pp. 31265-.

GOLDSMID, F.J., 1876. Eastern Persia, an Account of the Journeys 187o, 1871 and 1872, vol. 1, Macmillan, London.

GRIFFITH, M. HUME, 1909. Behind the Veil in Persia and Turkish Arabia, Seeley, London IRWIN, JOHN, 1973. The Kashmir Shawl, HMSO, London.

ISSAWI, C. (ed.), 1971. The Economic History of Iran, 18001914-, University of Chicago Press.

ITTIG, ANNETTE, 1985. 'The Kirman Boom -A study in Carpet Entrepreneurship', OCTS, 1, pp. 11123-.

ITTIG, ANNETTE, 1992. 'The Carpets and Textiles of Iran . . IS, 25 (i-ii), special issue.

KEYVANI, MEHDI, 1982. Artisans and Guild Life in the late Safavid Period . . ., Klaus Schwarz, Berlin.

OTTER, JEAN, 1748. Voyage en Turquie et en Perse, vol. 1, Paris.

PARLIAMENTARY ACCOUNTS AND PAPERS, GB 1904, Cd. 2146 McLean.

PHILIPP, T., 1984. 'Isfahan 18811891-: a close up view of Guilds and Protection', IS, 17, PP. 391411-.

PIEMONTESE, ANGELO M., 1972. 'The photographic album of the Italian diplomatic mission to Persia (Summer 1862)', East and West, 22, pp. 249311-.

SARRAF, MORTEZA, and CORBIN, HENRY, 1973. Traites des Compagnons-Chevaliers: Rasa'il-e Javanmardan, Paris.

SCARCE, JENNIFER, 19889/. 'The Persian Shawl Industry', TMJ, 2728/, pp. 2339-.

SEYF, A., 1983. 'Silk Production and Trade in Iran in the 19th century', IS, 16, pp. 5171-.

SEYF, A., 1992. 'The Carpet Trade and the Economy of Iran, 18701906-', Iran, 3o, pp. 99106-.

TAVERNIER, JEAN BAPTISTE, 1682. Les Six Voyages de . . ., vol. 1, Paris.

WARING, EDWARD SCOTT, 1804. A Tour to Sheeraz . . . , Bombay.

WEARDEN, JENNIFER, 1991a. 'A Synthesis of Contrasts' (Azerbaijan embroideries), Hali, 59 (Oct.), pp. 10211-.

WEARDEN, JENNIFER, 1991b. 'Rasht Textiles', Hall, 59 (Oct.), pp. 121 – 2.

WILBER, DONALD, 1979. 'The Triumph of Bad Taste: Persian Pictorial Rugs', Hali, 2, pp. 1927-.

Chapter 8

BAER, GABRIEL, 1970. 'Monopolies and Restrictive Practices of Turkish Guilds', JESHO, 13, pp. 14565-.

BAKER, PATRICIA L., 1986. 'The Fez in Turkey: a symbol of modernization?', Costume, 20, pp. 7286-.

BEATTIE, M., 1981. 'Hereke', Hali, 4(ii), pp. 12834-.

CLARK, E.C., 1974. 'The Ottoman Industrial Revolution', IJMES, 5, pp. 6576-.

DE KAY, J.E., 1833. Sketches of Turkey in 1831 and 1832, New York.

DODD, ANNA B., 1904. In the Palace of the Sultans, Heinemann, London.

DUTEMPLE, EDMOND, 1883. En Turquie d'Asie, Tours, Paris.

EVANS, GUY, 1988. 'From West to East', Hall, 38, pp. 2831-.

FESCH, PAUL, 1907. Constantinople aux derniers fours d'Abdul Hamid, Riviere, Paris.

FUKASAWA, KATSUMI, 1987. Toilerie et



Commerce du Levant: d'Alep a Marseilles, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.

GOCEK, FATMA M., 199o. 'Encountering the West: French embassy of Yirmisekiz Celebi Mehmet Efendi', III Congress on the Social and Economic History of Turkey (Princeton), ed. H. Lowry and R. Hattox, Isis Press, Istanbul, pp. 7984-.

HAMLIN, CYRUS, 1877. Among the Turks, Carter and Bros, New York.

HOBHOUSE, J.C., 1813. A Journey through Albania . . . 1809 and 181o, Cawthorn, London.

INALCIK, HAUL, 1987. 'When and how British cotton goods invaded the Levant markets', The Ottoman Empire and the World Economy, ed. H. Islamoglu-Inan, Cambridge University Press, pp. 37483-.

ISSAWI, C., 1966. The Economic History of the Middle East, 18001914-, University of Chicago Press, Chicago and London.

ISSAWI, C., 1980. The Economic History of Turkey, 18001914-, University of Chicago Press, Chicago and London.

JOHNSTONE, PAULINE, 1985. Turkish Embroidery, Victoria and Albert Museum, London.

JUHASZ, ESTHER (ed.), 198990-. Sephardi Jews in the Ottoman Empire: Aspects and Material Culture, exh. cat., Israel Museum, Jerusalem.

KUCUKERMAN, ONDER, 1987. Hereke Fabrikasi, Siimerbank, Ankara.

LEWIS, BERNARD, 1966. The Emergence of Modern Turkey, Oxford University Press, London.

MACFARLANE, C., 185o. Turkey and its Destiny . . ., vol. 2, London.

MANTRAN, ROBERT, 1962. Istanbul dans le second moitie du XVII siecle . . Maisonneuve, Paris.

ONUK, TACISER, n.d. [post 1977]. Needleworks; Igne Oyalari, Turkiye I§ Bankasi, Istanbul.

Oz, TAHSIN, 1951. Turk Kumas ve Kadifeleri, vol. 2, Istanbul.

PAMUK, S., 1987. The Ottoman Empire and European Capitalism, 18201913- . Cambridge University Press.

PANZAC, DANIEL, 1985. La Peste dans l'Empire Ottoman, 17001850-, Editions Peeters, Leuven.

PARDOE, JULIA S.H., 1837. The city of the Sultan and domestic manners of the Turks in 1836, vols 1 and 2, London.

QUATAERT, DONALD, 1983. 'The Silk Industry of Bursa 18801914-, Contributions a l'Histoire economique et sociale de l'Epoque Ottoman, Collection Turcica, III, ed. J.L. Bacque¬ Grammont and Paul Dumont, Editions Peeters, Leuven, pp. 481 -503.

QUATAERT, DONALD, 1986. 'Ottoman Handicrafts and Industry 18001914-: a reappraisal', Osinanistische Studien . . . in memoriam Vanco Boskov, ed. H.G. Majer, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, PP. 12834-.

QUATAERT, DONALD, 199o. 'The Carpet makers of Usak, Anatolia (18601914-)', Congress on the Social and Economic History of Turkey (Princeton), ed. H. Lowry and R. Hattox, Isis Press, Istanbul, pp. 85-91.

REED, HOWARD A., 1951. The Destruction of the Janissaries . . ., Ph.D. thesis, Princeton University.

SESTINI (Abbè), DOMINIQUE, 1789. Voyage dans la Grece asiatique, Pingeron, London.

SLOMANN, VILHELM, 1953. Bizarre Designs in Silks, Munksgaard, Copenhagen.

T.C. KULTUR BAKANLI6I ANITLAR VE MUZELER GENEL MUDORLOU, 1993. Caglarboyu Anadolu'da Kadin: Anadolu Kadininin 9000 Yili, exh. cat., Istanbul.

TEZCAN, HULYE, 1993. Atlaslar Atlasi: Pamuklu, Yiin ve Ipek Koleksiyonu (with English text), Yapi Kredi Collections

-3, Istanbul.

UBICINI, M.A., 1973 repr. Letters on Turkey, vol. 1, Arno Press, New York.

WEARDEN, JENNIFER, n.d. (1986]. Turkish Velvet Cushion Covers, Victoria and Albert Museum, London.

WHITE, CHARLES, 1845. Three Years in Constantinople, vols 13-, Colburn, London.

Chapter 9

BAKER, PATRICIA L., 1993. 'Carpets of the Middle and Far East', 5000 Years of Textiles, ed. Jennifer Harris, British Museum Press, London, pp. 11832-.

BAKER, PATRICIA, forthcoming. 'Iranian Dress Reform Laws in the 192os and 193os', The Language of Dress in the Middle East, ed. B. Ingham.

BOROUJERDI, MEHRZAD, 1992. 'Gharbzadgi: the dominant intellectual discourse of Pre-and Post-Revolutionary Iran', Iran: Political culture in the Islamic Republic, ed. S. Farsoun and M. Mashayekhi, Routledge, London, pp. 3056-.

BROWN, LUANNE, and RACHID, SIDNA, 1985. Egyptian Carpets, American University in Cairo Press.

BURKETT, M.E., 1979. The Art of the Felt Maker, Abbot Hall Art Gallery, Kendal Cumbria.

CADOUX, ALDYTH M., 199o. 'The Burrell Collection - Asian Domestic Embroideries', Arts of Asia (May-June), PP. 13845-.

COSTELLO, V.F., 1979 repr. Kashan: a city and region of Iran, Centre for Middle Eastern and Islamic Studies Press, University of Durham.

CRAFTS COUNCIL, 1988. Ikats - woven silk from Central Asia: the Rau collection, Blackwell, London.

EDWARDS, A.C., 1953. The Persian Carpet, Duckworth, London. E. Iran., 'Asnaf ', 'Carpets', 'Cotton', 'Crafts' ENGLISH, P.W., 1966. City and Village in Iran . . ., University of Wisconsin Press, Madison.

FORAN, JOHN, 1993. Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution, Westview Press, Boulder, Colorado.

FORMAN, W. and B., and WASSEF, RAMSES WISSA, 1968 repr. Tapestries from Egypt woven by the children of Harrania, Paul Hamlyn, London.

GERVERS, MICHAEL and VERONIKA, 1974. 'Felt-making Craftsmen of the Anatolian and Iranian Plateaux', TM], 4(i), PP. 1429-.

GLUCK, J. and S.H., 1977. A Survey of Persian Handicraft . . ., Bank Melli, Tehran.

IRAN HANDICRAFTS ORGANISATION, 1992. Hands and Creativity, vol. 1 (spring).

JONES, OWEN, 1854. The Alhambra Court in the Crystal Palace, London.

KAGITCI, MEHMED ALI, 1978. Yazma, Grafik Sanatlar Matbaacilik, Istanbul.

KALTER, JOHANNES, 1992. The Arts and Crafts of Syria, Thames and Hudson, London.

LANDREAU, ANTHONY N., and YOHE, RALPH S., et al., 1983. Flowers of the Yahla: Yoruk Weaving of the Toros Mountains, Textile Museum, Washington, DC.

LINKE, L., 1938. Allah dethroned, Constable, London.

LYNCH, PATRICIA D., and FAHMY, HODA, 1984. Craftswomen in Kerdassa, Egypt, International Labour Office, Geneva.

MOSER, R.J., 1974. Die Ikattechnik in Aleppo, Pharos Verlag, Basel.

ONUK, TACISER, 1981. Needleworks: Igne Oyalari, Turkiye Bankasi, Istanbul PETERSON, JANE, 1991. 'A Passion for Color' (DOBAG project), Aramco World (May-June), pp. 29-.

RUGH, ANDREA B., 1986. Reveal and Conceal: Dress in Contemporary Egypt,



American University in Cairo Press, Syracuse/Cairo.

SIDORENKO, A.I., ARTYKOV, A.R., and RADJABOV, R.R., 1981. Gold Embroidery of Bukhara, Tashkent.

SPOONER, BRIAN, 1986. 'Weavers and Dealers: the authenticity of an oriental carpet', The Social Life of Things . . ., ed. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, pp. 195235-.

STILLMAN, YEDIDA KALFON, 1979. Palestinian Costume and Jewellery, University of New Mexico Press, Albuquerque.

TEKELI, I., and ILKIN, S., 1988. 'War economy of a non-belligerent country - Cotton textiles', Turcica, 20, pp. 11357-.

THOMPSON, JON, 1986. 'A Return to Tradition' (DOBAG project), Hali, 3o (Apr.-June), pp. 1421-.

WASS, BETTY, 1982. 'The Tent-makers of Cairo', Islamic Art from the Michigan Collections, ed. C.C. and A.W. Fisher, Michigan State University, pp. 1726-, items 18a –i.

WEIR, SHELAGH, 1976. The Bedouin: Aspects of Material Culture of the Bedouin of Jordan, World of Islam Festival Trust, London.

WEIR, SHELAGH, 1989. Palestinian Costume, British Museum Publications, London
WHITWORTH ART GALLERY, 1976. The Qashqa'i of Iran, World of Islam Festival Trust, Manchester.

WULFF, HANS E., 1966. The Traditional Crafts of Persia, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass.

